



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Christoph Bochdansky: Ein Beispiel für das Figurentheater in Wien

Verfasserin

Karin Irmgard Gaida

Angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl
Studienrichtung
Betreuerin:

lt. Studienblatt:
lt. Studienblatt:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	4
Vorwort	5
1 Einleitung	6
1.1 Problemaufriss und Forschungsfrage	6
1.2 Methodik und Aufbau der einzelnen Kapitel	8
1.3 Historisches, Organisation UNIMA und Informationsträger	10
2 Der Mensch und der Künstler Christoph Bochdansky	13
2.1 Prägende Einflüsse	20
2.2 Leben und Werk des Christoph Bochdansky	25
2.3 Arbeitsweisen des Christoph Bochdansky	32
2.4 Arbeiten für Kinder – eine Auswahl	42
2.5 Arbeiten für Erwachsene – eine Auswahl	47
2.6 Die „Handschrift“ des Künstlers Christoph Bochdansky	53
3 Das Objekttheater.....	61
3.1 Wovon und wie das Puppen-, Figuren- und Objekttheater erzählen kann.....	63
3.2 Exkurs zur Kasperlfigur	67
3.3 Kurzer Abriss über die Figurentheaterszene	69
3.3.1 Figurentheater für Erwachsene und Kinder in Wien und in Wien-Nähe	69
3.3.2 Interessantes und Kurioses zum Figurentheater außerhalb Österreichs.....	71
4 ‚Faust spielen‘ und ‚Ich freue mich‘	74
4.1 ‚Faust spielen‘	77
4.1.1 Eckdaten	78
4.1.2 Kategorien	78
4.1.3 Verlaufsanalyse	88
4.1.4 Interpretation	110
4.2 Ich freue mich.....	132
4.2.1 Eckdaten	132
4.2.2 Kategorien und Verlaufsanalyse	133
4.2.3 Interpretation	143

5. Quo vadis, Figurentheater?	150
5.1 Das Figurentheater macht zunehmend von sich reden.....	154
5.2 Plädoyer für ein Figurentheaterhaus in Wien.....	157
5.3 Gedanken zur Finanzierbarkeit des Figurentheaters	162
5.4 Betrachtungen zu Bildung und Kultur im Zusammenhang mit dem Figurentheater	164
6 Kritische Reflexion des Forschungsprozesses	170
7 Resümee: Zusammenfassung und Ausblick.....	171
Quellenverzeichnis	174
Literatur	174
Filme.....	176
Internetdaten.....	177
Abstract	178

Danksagung

Ich danke an erster Stelle meiner Betreuerin Prof. Dr. Brigitte Marschall für die sorgfältige Begleitung und Unterstützung während der Erstellung dieser Diplomarbeit.

Mein Dank gilt aber auch meinem Mann Günther, der mich ermutigt und mir immer den notwendigen Raum für mein Projekt gelassen hat. Ich danke meiner Freundin Johanna, die mich durch kluge Hinweise zur Strukturierung der Arbeit auf dem Weg zum Ziel unterstützt hat. Und nicht zuletzt danke ich meiner Schwester Elisabeth, deren spirituelle Begleitung in Güte und Verständnis mir Geschenk war und ist.

Vorwort

Am 21. Mai 2010 durfte ich im Rahmen einer Performance der jungen Wiener Musikgruppe „Hannes Löschel & Weana Korn“ (inklusive *Die Strottern*, einem Wienerlied-Duo: Klemens Lendl /Gesang & Violine sowie David Müller /Gesang & Gitarre) im Etablissement *Porgy & Bess* im 1. Wiener Bezirk ein derzeit eher seltenes Vergnügen erleben: Im 2. Teil des Abends, umrahmt von flotter, moderner Wienermusik der „Strottern“, gab es gemäß Ankündigung ‚Figurentheater vom Feinsten‘: Christoph Bochdansky spielte drei seiner Grotesken mit selbst hergestelltem „Spiel-Zeug“ aus seinem reichen Repertoire und erntete beachtliche Resonanz eines begeisterten Publikums in Hochstimmung.

Während des Studiums habe ich Christoph Bochdansky 2007 im Rahmen einer Lehrveranstaltung zum Thema *Figurentheater* kennen gelernt. Damals besuchten wir als Gruppe nach Anregung der Lehrbeauftragten, Frau Dr. Elke Krafka, das Figurentheater *LILARUM* in der Göllnergasse 8 im 3. Wiener Gemeindebezirk. Bochdansky führte dort eine „etwas andere (und auch ziemlich groteske) Kasperlgeschichte für Erwachsene“ auf mit dem Titel *Ich habe gerade eine Frau gegessen*. Bochdanskys Spielart war sehr neu und ungewöhnlich für mich: Eine solche Kasperlgeschichte für Erwachsene hatte ich noch nie gesehen.

1 Einleitung

Der aus Wien scheidende Burgtheaterdirektor Claus Peymann sagte zum Abschied, das Theater dieser Stadt liege im Dornröschenschlaf. Das stimmt nicht, – wie ich mit meiner Diplomarbeit zeigen möchte.

Weil es aber den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen würde, die vielen durchaus nicht schlafenden, sondern hellwachen, aufmerksamen, aktiven und kreativen TheatermacherInnen Wiens zu behandeln, habe ich aus der Vielfalt und Bandbreite des Theatergeschehens in Wien einen meiner Ansicht nach besonders wachen – d.h. lebendigen, vielseitigen und ideenreichen – Theatermenschen des Figuren- und Objekttheaters ausgewählt, um ihn und sein Werk hier in den Mittelpunkt meiner Analyse zu rücken: Christoph Bochdansky.

Ich will mit meiner Arbeit auf Leben und Werk des Christoph Bochdansky näher eingehen. Er ist ein schon weltweit bekannter Künstler und ist zudem durch seine Originalität ein wunderbarer Werbeträger für Wien und Österreich geworden. Darüber hinaus gibt er mit seinen Arbeiten eindrucksvoll Aufschluss darüber, wer er ist. Und wie er das tut, das finde ich der näheren Auseinandersetzung wert.

1.1 Problemaufriss und Forschungsfrage

Meine Motivation zu dieser Arbeit ist vielfältig. Einerseits soll hier dem häufigen Vorurteil begegnet werden, das Figuren- und Puppentheater, dessen großer Facettenreichtum weitgehend unbekannt ist, sei Kinderei. Ich will – im Gegenteil – aufzeigen, wie immens spannend, anregend, aufschlussreich und bereichernd das Genre auch für Erwachsene sein kann und dass es durchaus ernst zu nehmen ist.

Zweitens wurde über Christoph Bochdansky noch wenig geforscht, und das halte ich für ein Versäumnis, dem abzuhelfen ist. Diesen Theatermenschen und seine Arbeit zum Thema zu machen, ist mir – je besser ich seine Stücke kennen lerne – ein umso größeres Anliegen.

Drittens ist der Zugang zu wesentlichen Themen des Lebens m.E. via Figurentheater besonders eingängig: In der "Verpackung" steht hier die Unterhaltung (offenbar, unmittelbar oder auch scheinbar) im Vordergrund. Unaufdringlich werden jedoch sehr oft tieferes, lebendiges Wissen und Verständnis transportiert, und insofern ist zumeist die Aufforderung zum Denken und zum Einnehmen einer Haltung implizit vorhanden. Solch ein Theater als

Beitrag zu Kultur und Gesellschaftspolitik scheint mir sehr wertvoll und ist außerdem variantenreich ausbaufähig.

Viertens stellt Christopher Balme 2003 fest:

„Das Figurentheater wurde von der Theaterwissenschaft bislang recht stiefmütterlich behandelt. Aufgrund der Assoziationen mit Krippen- und Kasperlspiel wurde es vorwiegend in die Volkskunde delegiert. Doch ist diese marginale Position – nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Zahl anspruchsvoller Inszenierungen, die die Grenzen zwischen Menschen- und Figurentheater überschreiten oder sie gar zum ästhetischen Thema machen – weder geschichtlich, theoretisch noch analytisch gerechtfertigt.“¹

Dem Gesagten schließe ich mich ausdrücklich an, denn die Situation hat sich seit Christopher Balmes Statement noch nicht wirklich gewandelt. Diese Arbeit soll ein Beitrag dazu sein, hier Abhilfe zu schaffen und die Tür zum Figurentheater weiter aufzumachen. Umso mehr als glücklicherweise mit Christoph Bochdanskys ein junger, hoch motivierter und inspirierter Künstler in Wien lebt, dessen innerer Reichtum noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Auf verschiedenste mögliche Anwendungsbereiche des Figurentheaters in Pädagogik und Therapie soll in Kapitel 5 dieser Arbeit gesondert eingegangen werden.

Bisher liegen zu Christoph Bochdanskys Aufführungen nach seiner eigenen Aussage zwei Diplomarbeiten vor, die die keimende Aufmerksamkeit für das Figurentheater dokumentieren. Die eine Arbeit sei in Dänemark zu *Sommernachtstraum – reorganisiert* gemacht worden und die zweite in Deutschland zu *Ich freue mich*. Christoph Bochdanskys konnte dazu allerdings keine näheren Angaben machen, und ich habe sie daher vorerst nicht überprüft, wollte aber den Hinweis an dieser Stelle nicht unterlassen. Eine weitere Arbeit von Susita Fink aus Wien betrifft generell das Figurentheater, wobei sie ein Kapitel Christoph Bochdanskys widmet.²

Die vorliegende Arbeit kann durchaus als ein weiteres Indiz für das generell steigende Interesse am Figurentheater und an dessen zunehmend lebendiger Rezeption verstanden werden.

Die These, die ich mit dieser Arbeit beforschen will, lautet:

Für die Notwendigkeit der Verbreitung des Figurentheaters in Wien bzw. in Österreich ist Christoph Bochdanskys Arbeit ein weiterer Beleg.

¹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 26.

² Fink, *Figurentheater für Erwachsene am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien*, Dipl. Univ. Wien 2006. S. 43 – S. 49.

1.2 Methodik und Aufbau der einzelnen Kapitel

Folgende Methoden werde ich in folgenden Kapiteln zur Behandlung der Forschungsthese anwenden:

Nach einem kurzen geschichtlichen Überblick zum Thema folgen Informationen zur Person und zur Arbeit von Christoph Bochdansky. Einige anlässlich eines Interviews notierte Äußerungen Christoph Bochdanskys will ich in meine Arbeit ebenso einfließen lassen wie Teile seines mir übergebenen schriftlichen Lebenslaufes.

Im 2. Kapitel werden Leben und Werk von Christoph Bochdansky im Überblick dargestellt. Es geht auch darum, die Persönlichkeit Christoph Bochdanskys näher zu fassen, Stil – und evtl. Tendenzen – seiner Arbeit zu beleuchten sowie um die Erwähnung von für seine künstlerische Entwicklung wesentlich prägenden Einflüssen.

Anschließend werden seine Arbeitsweisen, einige seiner Arbeiten für Kinder sowie einige Arbeiten für Erwachsene kurz vorgestellt, um einen Eindruck von Themenvielfalt und Bandbreite seines Schaffens zu vermitteln.

Im 3. Kapitel geht es um das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Es werden Erkenntnisse des berühmten Puppen- und Figurenspielers Albrecht Roser und Christoph Bochdanskys über das Puppen- oder Figurenspiel zitiert, und es gibt einen kleinen „Ausflug“ zur Kasperlfigur. Breiteren Raum nimmt in diesem Kapitel auch der Blick auf die Figurentheaterszene – mit Schwerpunkt auf Wien – ein.

Im 4. Kapitel analysiere ich zwei ausgesuchte Aufführungen von Christoph Bochdansky, ‚*Faust spielen*‘ und ‚*Ich freue mich*‘, im Zusammenhang mit Verlaufsanalyse (nach Jürgen Kleindiek³) und Interpretation beider Stücke sowie Bezeichnung von Eckdaten und Beleuchten der Kategorien (in Anlehnung an Nora Hertlein⁴).

Diese Verlaufsanalyse habe ich angewandt, weil dadurch zugleich mit der Analyse die Inhalte eingehend geschildert werden.

³ Vgl. Kleindiek, *Zur Methodik der Aufführungsanalyse, dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München*, München 1971.

⁴ Vgl. Hertlein, *Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler*. Dipl. Univ. Wien 2006.

Die beiden in dieser Arbeit analysierten Aufführungen habe ich gewählt, da sie gut Einblick geben in sehr verschiedene Arbeitsweisen Christoph Bochdanskys; – und natürlich haben diese Arbeiten mich auf ihre je unterschiedliche Art sehr angesprochen. Es handelt sich einmal um eine Gemeinschaftsproduktion und dann um ein recht eigenwilliges Solostück.

Dabei geht es einerseits um eine m. E. besonders sehenswerte Auseinandersetzung Bochdanskys und des Duos Wilde & Vogel mit klassischer Literatur und andererseits um ein Solo Bochdanskys als eine sehr persönliche Auseinandersetzung mit menschlichem Leben und Sterben. Es wird hierbei auch deutlich, wie Bochdansky seinen Visionen folgt, um ein Stück aufzubereiten – und wie unkonventionell er dabei vorgehen kann.

Beide Stücke konnte ich nicht live sehen, weil sie im relevanten Zeitraum nicht aufgeführt wurden; daher arbeitete ich nach Sichtung zweier mir von Bochdansky zur Verfügung gestellter privater DVDs.

Es stimmt zwar – wie Guido Hiß feststellt⁵ –, dass jede Theater-Aufzeichnung einer Übersetzung in ein anderes Medium gleichkommt (ganz abgesehen davon, dass das Publikum bei der Aufzeichnung fehlt); ich hatte aber in diesem Fall keine Wahl.

Im 5. Kapitel geht es um Aspekte, Möglichkeiten und Aufgaben des Figuren- und Objekttheaters. Damit im Zusammenhang plädiere ich für ein Figurentheaterhaus in Wien. Schließlich folgen in diesem Kapitel Betrachtungen zu Finanzierbarkeit, Bildung und Kultur.

Im 6. Kapitel nehme ich eine kritische Reflexion meines Forschungsprozesses vor.

Das 7. Kapitel beinhaltet eine Zusammenfassung bzw. ein Resümee aus meiner Sicht.

⁵ Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 107.

1.3 Historisches, Organisation UNIMA und Informationsträger

In den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts entstand – u.a. auch in Österreich – eine neue Linie der Figuren- und Objekttheaterspieler. Die Spieler in Österreich hatten alle keine Ausbildung und waren daher Autodidakten. Es gab gelegentlich Kurse von Amateuren und die Möglichkeit der Hospitanz bei Künstlern, von denen man lernen wollte.

Zu Zeiten des „Eisernen Vorhangs“⁶ hatten Russland, DDR, Rumänien und Bulgarien das Puppen- und Figurentheater als 4. Sparte des Theaters fix installiert (neben Musik-, Schauspiel- und Tanztheater). In Sofia oder Varna gab es Riesen-Theater mit Arbeitsteilung: für Spieler, Puppenbauer und Techniker etc. In allen großen Städten des ehemaligen Ostblocks gab es gute Ausbildungsstätten für Puppen- und Figurenspieler.

In Ost-Berlin gab es die „Abteilung für Puppenspiel-Kunst“: Unter der Devise „Kunst ins Volk“ wurde diese Kunst in Schulen gelehrt und auch großzügig subventioniert, und zwar sowohl für Sprechtechniken als auch für Handpuppen-, Stabpuppen- und Marionetten-Spiel.

Wiewohl der frühere so genannte „Ostblock“ bestimmte pädagogische und politische Ziele mit seiner Förderung dieser „4. Sparte des Theaters“ verfolgte, ist der Wert einer solchen „Kunst für das Volk“ für Menschen und Gesellschaft nicht wegzuleugnen und könnte heute unter anderen Vorzeichen viel zu Befreiung, Bereicherung und Bewusstseinsbildung der Menschen weltweit viel mehr beitragen.

Heute gibt es auch im westlichen Europa Ausbildungszentren (z.B. die Kunsthochschulen in Stuttgart und Bochum) für Figurentheater, wo u.a. auch Knoedgen und Roser unterrichtet haben.

Die UNIMA ist die Weltorganisation für Puppenspieler.

Sie wurde 1929 in Prag gegründet und ist die erste Berufsorganisation für Belange des Figuren-, Material- und Objekttheaters. 1976 ist in Österreich ein UNIMA-Landeszentrum

⁶ Der Begriff des „Eisernen Vorhangs“ wurde schon 1918 vom russischen Autor Wassilij Rosanow benutzt, um die Isolation der Sowjetunion vom Rest Europas zu beschreiben. Hier beziehe ich mich aber auf den Beobachtungs-Zeitraum der Teilung Deutschlands, August 1961 bis November 1989, obwohl es die besondere Förderung des Figurentheaters in so genannten „Ostblock-Ländern“ mit Sicherheit schon weit länger gab.

gegründet worden. Seither gibt es auch das jährliche Festival der Puppenspieler im Oktober in Mistelbach.

Organisationsformen: UNIMA-Österreich, Teatro Figura Europa/ länderübergreifendes Netzwerk.

Zeitschriften:

Theaterzeitschriften für Figurentheater (u.a.) geben der Reflexion unterschiedlichster Erscheinungsformen des zeitgenössischen Theaters mit Puppen, Figuren, Objekten und Material eine Plattform. Sie informieren und diskutieren über ein "anderes" Theater – das Theater der Dinge – in seinen vielseitigen Aspekten durch thematische Schwerpunkte, Essays, Kritiken, Gespräche und Berichte sowie Informationen über deutsche und internationale Inszenierungen, Festivals, Projekte, Werkstätten, Aus- und Weiterbildungsangebote, Ausstellungen und Publikationen.

DaT – Das andere Theater ist die offizielle Zeitschrift des UNIMA-Zentrums der Bundesrepublik Deutschland und erscheint 2x jährlich. DaT – Das andere Theater wird allen Mitgliedern des Deutschen UNIMA – Zentrums regelmäßig zugesandt.

double – Das Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater, gegründet 2004, wird herausgegeben vom Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst, Bochum und erscheint 2x jährlich in Kooperation mit dem Verein zur Förderung der Kunst und Kultur des Puppen-, Figuren- und Objekttheaters und dem Verlag Theater der Zeit.

„*figura*“ – Zeitschrift für Puppen- und Figurentheater. *Revue pour le théâtre de marionnettes* ist eine zweisprachige Zeitschrift für Theater und Spiel mit Figuren, die von der unima suisse (Vereinigung Puppen- und Figurentheater, Schweiz) seit 1993 herausgegeben wird. Österreichs gedruckte *UNIMA-Mitteilungen* erscheinen 2 - 4 x jährlich, Erscheinungsort des „Newsletters“: Wien – Mistelbach /NÖ.

ÖPUS ist eine Zeitschrift des Österreichischen Puppenclubs, die mehrmals pro Jahr an die Mitglieder ausgesandt wird.

IXYPSILONZETT ist ein Magazin für Kinder- und Jugendtheater, in dem manchmal auch Beiträge über Figurentheater erscheinen.

Elektronische „Newsletters“:

ÖPLUS, „Imago Szene Wels“ und „Figurentheater-Wels.at“ gibt es nur mehr im Internet.

Viele Festivals in Europa finden in 3-jährigem Rhythmus statt. Die UNIMA organisiert im 4-Jahres-Rhythmus ein Welt-Festival. Im Juni 2012 gibt es in Österreich wieder das Internationale Figurentheaterfestival ‚*PannOpticum*‘ in Neusiedl am See. In dem von der UNIMA herausgegebenen Band *Puppentheater in Österreich*⁷ werden im Anhang auch jene Schulen in allen österreichischen Bundesländern aufgelistet, in welchen das Puppen- und Figurenspiel heute bereits regelmäßig gepflegt wird.

Puppentheatervereinigungen in Österreich:

- UNIMA-Zentrum Österreich, 1020 Wien, Springergasse 22/8
Vorsitzender: Klaus Behrendt

- ÖPUS Österreichischer Puppenclub, 3153 Eschenau, Hauptstr. 9/6
Vorsitzender: Franz Walters

- Österreichischer Bundesverlag für Schulspiel, Jugendspiel, Amateurtheater. Sektion
Figurenspiel, 4560 Kirchdorf, Weberstraße 24.
Vorsitzende: Eva Bodingbauer

⁷ Vgl. UNIMA Zentrum Österreich (Hg.), *Puppentheater in Österreich*, Wien: Unima 1987.

2 Der Mensch und der Künstler Christoph Bochdansky

Den künstlerischen Werdegang von Christoph Bochdansky will ich zunächst im Überblick darlegen. Weiters wird der Versuch unternommen, die Persönlichkeit Christoph Bochdanskys näher zu fassen und zu untersuchen, was den besonderen Stil und evtl. Tendenzen seiner Arbeit ausmacht; aber auch für ihn prägende Einflüsse, die er im Interview nennt, werden hier Erwähnung finden.

Danach will ich sein Werk beleuchten. D.h., ich werde einige seiner Stücke für Kinder und einige unterschiedliche Stücke für Erwachsene mit Kurz-Informationen vorstellen, um einen Eindruck von Vielfalt und Bandbreite seines Schaffens im Überblick zu vermitteln sowie von den Themen seiner Arbeiten.

Die herkömmliche Kasperlfigur hat Christoph Bochdansky immer schon als dümmlich empfunden, und er hat sie deshalb schon als Kind abgelehnt. Geradezu magnetisch angezogen hat ihn im Gegensatz dazu aber „immer schon“ das Puppen- und Figurentheater.

Über seine Anfänge als Figurenspieler erzählt Christoph Bochdansky, zunächst habe ihn der in den 1970er-Jahren in Deutschland erfolgreich arbeitende Peter Klaus Steinmann⁸ beeindruckt, der sein Spiel „literarisches Figurentheater“ nannte, um sich gegen schlechtes Puppentheater abzugrenzen.

Christoph Bochdansky nennt drei Schwerpunkte seines Wirkens:

1. Bühnenbilder bzw. Ausstattungen für eigene und fremde Arbeiten (wobei er dann fast immer selbst die Figuren und meistens auch die Kostüme herstellt),
2. Regiearbeiten sowie
3. das Schreiben und Gestalten eigener Geschichten von der Idee bis zur Ausführung.

Zudem sei erwähnt, dass Christoph Bochdansky bisher an Festivals in Italien, Frankreich, Österreich, Polen, Schweiz, Deutschland, Niederlande, Weißrussland, Ukraine, Slowakei, Taiwan, USA, und Tschechien teilgenommen hat.

⁸ Peter Klaus Steinmann (1935 - 2004), deutscher Puppenspieler: Er beeinflusste das Puppenspiel in Deutschland maßgeblich und gab dem Figurentheater neue Impulse.

Wenn Christoph Bochdansky nur Regie führt und nichts mit der Ausstattung eines Stückes zu tun hat, macht er Vorschläge. Die Figuren bringen schon allein durch ihr Aussehen eine Ästhetik mit, auf die er dabei eingeht. Das Spiel auf der Bühne muss „leicht“ aussehen und für das Publikum interessant bleiben, und deshalb muss sehr bewusst und konzentriert agiert werden, d.h.: Es ist immer mit professionellem Hintergrund zu arbeiten.

Der spielerische Einsatz von Material ist immer die Suche danach, es in andere Zusammenhänge zu stellen (Das ist für ihn ähnlich wie bei einer Übersetzung.). – Vielleicht ist das vergleichbar mit den Aufnahmen von Musikern im Proberaum. Ein Solo klingt zum Beispiel zuerst eher unbeholfen, vielleicht improvisiert, aber auf der Bühne klingt es richtig. Erst die Absage an eine festgelegte, rollentypische funktionale Zuordnung lässt während des Bauens den Blick frei für das, was akut mit dem Material unter den Händen geschieht.

Es gibt keine vorgegebenen Untersuchungen. Christoph Bochdansky erfüllt keine Vorgaben, sondern konfrontiert sich immer wieder neu mit einer Aufgabe, über deren Lösung er sich unter Umständen lange gar nicht im Klaren ist. Und oft präsentiert er erst im Spiel, was er gesehen bzw. gefunden hat. Bochdansky setzt hinzu:

„Ich bin dankbar dafür, dass ich mit meinen erzielten Resultaten so zufrieden sein kann.“⁹

Obwohl er gern Ausstattungs- und Regiearbeiten und zuweilen auch die Organisation von Projekten oder Festivals übernimmt, weil das, wie er sagt, seine Amplitude erweitert, seine Erfahrungen bereichert und seinen Bekanntheitsgrad erhöht, geht es Christoph Bochdansky als Künstler doch in erster Linie darum, die eigenen Stücke zu verwirklichen. Deshalb – und auch aus Gründen des Umfangs einer Diplomarbeit – werde ich mich hier auf die Analyse von zweien seiner Arbeiten beschränken.

Christoph Bochdansky erzählt über die Situation des Figurentheaters am Beginn seiner Berufslaufbahn:

„In Österreich gab es in den 1980er-Jahren weder Schulen noch Studiengänge für Figurentheater. Es gab aber das Puppentheater Halle in der DDR-Tradition bzw. in der großen Ost-Tradition, wo die Förderung der „Volkskunst“ via Figurentheater staatlicherseits besonders gestützt und betrieben wurde. Im Osten gab es das modernere Figurentheater, wie es überhaupt ein bemerkenswert starkes Ost-West-Gefälle gab. Und in Berlin an der Hochschule für Schauspielkunst "Ernst Busch" gab es den Studiengang Puppenspielkunst, und an der Universität in Stuttgart war der Studiengang Figurentheater der Schwerpunkt.“¹⁰

⁹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

¹⁰ Dito.

Dort, in Berlin und in Stuttgart, hat Christoph Bochdansky sein Genre erlernt und erforscht, und dort hat er seine ersten Vorbilder gefunden, – wovon später noch die Rede sein wird.

Er sieht die Stärken seiner Arbeit vor allem in der atmosphärischen Formulierung eines spielerischen Vorganges, – und danach entdeckt er im Publikum ein starkes Bedürfnis. Das heißt, er appelliert bewusst und mit Nachdruck an die Fantasie, an das Gefühl und an den Spieltrieb seines Publikums. Mit Nachdruck bedeutet auch: mit Zeit und Ruhe: Er lässt sein Publikum anhand kleiner alltäglicher Metaphern oder anhand von Gegenständen mit „potentieller Symbolkraft“ jeweils eigene Vorstellungen entwickeln, welchen die Menschen nachhängen können. So bereitet er den Boden und schafft Raum für seine Ideen wie auch für die Ideen anderer, die entstehen mögen. Und zugleich schafft er damit Voraussetzungen, um eine willige „Gefolgschaft“ für sein Spiel zu gewinnen.

Da passiert etwa, dass Bochdansky plötzlich aus einer Gasflasche eine Plastiktüte befüllt, sie schnell verschließt und ihr danach versonnen zuschaut, wie sie aufwärts steigt. Dazu deutet er vielleicht noch Träumerisches an, und schon hängt sein Publikum einem jeweils subjektiven Traum nach, während es mit dem Blick wie verzaubert einem – klugerweise farblosen – Plastik-Behelfs-Ballon in eigene Bereiche oder Sphären folgt. Oder nimmt Bochdansky das Publikum mit in seine Sphären? Das bleibt offen, und es muss dazu auch nichts erklärt werden. Das Beispiel soll lediglich veranschaulichen, wie er mit unbeweglichem Gesichtsausdruck „sein Ding“ macht und damit sein Publikum fasziniert.

Christoph Bochdansky liebt das Fragmentarische, die Andeutung einer Idee oder Richtung, die Störung, die Leerstelle, den Bruch als Rätsel und Herausforderung. Er besteht geradezu auf der Akzeptanz von Offenem, von Zwischenräumen, Resten und Rissen, des Scheiterns, Versuchens, Trennens, Mixens – oder auch des Nichtverstehens. Das zeigt sich zum Beispiel sehr gut in dem Stück *„Ich freue mich“*, das besonders assoziativ und wie zusammenhanglos wirkt und endlich dennoch sehr schlüssig ist und einen besonders einleuchtenden Effekt als „Conclusio“ zeigt.

Die Scheu, wirklich nur zu unterhalten, bestehe oft bei Theatermachern, die immer wieder um schwerwiegende Inhalte reden (zu müssen glauben), sagt Christoph Bochdansky. Oft jedoch wolle sein Publikum einfach entspannen oder sich nur in seine Träume begleiten lassen. Und auch das, meint Bochdansky, sei legitim.

Er will unterhalten, aber gut unterhalten; deshalb produziert er durchaus Anspruchsvolles – sozusagen mit persönlicher Einladung auf Mehr –, auf das mensch sich nach momentaner Eignung und Neigung einlassen kann oder eben auch nicht. Dabei sind es nicht vorrangig die „schwerwiegenden Inhalte“, um die es Christoph Bochdansky geht, sondern eher um eine menschliche Haltung zu dem, was er an Alltäglichem und Allgemeingültigem zeigt. Er sucht mit seinem Publikum Antworten der Menschen auf die mitunter auch recht banalen Fragen des Lebens: Es geht ihm immer wieder um uns selbst. Es sind ja oft die „kleinen“ Dinge, mit denen wir ringen müssen, die uns zu zermürben drohen und die beharrlich auf unsere Antwort warten, weiß Christoph Bochdansky.

Er stellt die Fragen zu seinen Themen sowohl offen als auch versteckt. Seine Herangehensweise überlässt vieles dem Publikum: Es steht uns natürlich frei, einfach zu lachen und den Spiegel zu übersehen, den er uns hinhält, wenn wir das lieber wollen, oder wir können uns mit wichtigen Themen auch wirklich auseinandersetzen.

Christoph Bochdansky steht sicher mit beiden Beinen in der Lebenswelt und zitiert beispielhaft die Systemwelt. Es fällt ihm aber nicht ein, sich „nach der Logik des Systems zu verhalten“, sondern er plädiert vielmehr unermüdlich und unbeirrbar – auch wortlos und implizit – für positive Werte, deren Spuren er zielsicher legt und ortet. Er spricht nicht davon, etwas verändern zu wollen. Er arbeitet einfach in Richtung Bewusstwerdung und Wahrnehmung. Damit bewirkt er natürlich Veränderung, - gleichsam als Nebeneffekt seines Tuns und Wollens.

Mit seinem Figurentheater zeigt er auf, was passiert, wenn wir Verantwortung nicht übernehmen, wenn wir gedankenlos, egozentrisch und lieblos agieren, wenn wir uns selbst untreu werden, wenn wir Schuld woanders als bei uns selbst suchen, wenn wir blind agieren – und: was passiert, wenn wir das tun, was wir als richtig begreifen. – Ob etwas gelingt, überlässt er dem Schicksal. Er erhebt seine Stimme, weil es ihm ein Anliegen ist, die Menschen aus Trägheit und Gleichgültigkeit wachzurütteln, weil er uns das vorlebt, und weil er an sich und an seine Kraft glaubt. Außerdem braucht er Spielkameraden in seiner Welt, darum sucht der aufmerksame, kritische Geist aufmerksame, kritische Geister. Er zeigt auf und sagt: „Wähle!“. Und etwas in seinem Spiel spricht mit Suggestivkraft von der Zuversicht, dass wir, die wir sein Spiel verfolgen, das für uns Richtige wählen werden, sodass immer auch die (Vor-) Freude des Sieges mitschwingt, die so unerklärlich und unbegründet scheint und doch so sehr Kraft gibt. Er gibt Rätsel auf, stellt Fragen, regt zum Lachen an, und immer

bleibt uns die Gewissheit, dass es an uns liegt, Konsequenzen zu ziehen aus dem, was wir verstanden haben.

Christoph Bochdansky spricht von Hoffnung, wo sie nicht zu sehen ist – und scheinbar wider alle Vernunft. Und immer behält er Recht und steckt auch noch mit Lebensmut an.

Von den Puppen will Bochdansky Antworten bekommen auf „die Fragen die uns schon seit jeher begleiten“. Damit sie antworten, so Bochdansky:

„[...] schneide ich einfach einen Mund ins Ding und rede selber fürs Ding. So schaff' ich mir mein Vis-à-vis [...]“¹¹

Der kreative Prozess, um den es Christoph Bochdansky geht, ereignet sich in seiner Fantasie und vollzieht sich während des Spieles vor den Augen seines Publikums. Die bei der Umsetzung ins Bildhafte entstehende Dynamik nimmt ihn selbst mitten ins Geschehen hinein und lässt Verwandlung und Verzauberung Gestalt gewinnen. Was dann geschieht, beinhaltet das Geheimnis seines Erfolges. Christoph Bochdansky taucht ein in sein Spiel und stellt sich – auch im Rahmen einer Konzeption – zur Verfügung für den Augenblick, in dem er ganz präsent ist.

Sehr gekonnt und gezielt lässt Christoph Bochdansky aber auch Lücken, zeigt Fragmente, bietet kaum Brücken an, keine Interpretationen, lässt vieles bewusst offen – und macht damit Mut. Was er anbietet, ist sein Verständnis von Verantwortung für sich selbst sowie die Achtung vor denen, die Anteil haben an seinem Spiel und davon betroffen sind bzw. sich davon betreffen lassen. Zuweilen übernimmt er die Vermittlerrolle, da wo er Ideen transportiert, die sich evtl. sogar Begriffen zuordnen lassen. Jede/r kann sich ihm und seinen Bildern entziehen oder auch eigene Lösungen sehen, eigene Schlüsse oder Konsequenzen ziehen, eigene Wege und eigene Antworten finden. Und jede/r ist „in Freiheit angesprochen“.

Bei allem Sinn für Humor, bei aller Gelassenheit und allem Verständnis für die Schwächen der Menschen ist Christoph Bochdansky mitunter auch eine sehr konfrontative Persönlichkeit.

Im Spielen tritt das allerdings oft nur indirekt zutage – für den, der sich einlässt auf sein Spiel. Christoph Bochdansky konfrontiert sanft, ganz ohne Druck, denn Druck entspräche nicht seinem Naturell. Er schafft eine gleichberechtigte Situation, wo er sozusagen ungestraft „normale“ Kontaktgrenzen überschreitet, wenn sein Publikum a priori die Kontrolle schon gelockert oder gar aufgehoben hat. Dann spielt er eindringlich seine Symphonie der

¹¹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Bewegungen und Gedankensprünge: Es ist als klänge ein Lied des Inhalts, dass da einer ist, der „ohne Anmeldung dein Herz und deinen Sinn besetzt.“

Christoph Bochdansky bezieht Stellung, erstaunt, erschüttert, regt an zum Wundern, zum Spüren, zum Nachdenken; und er schenkt uns vielleicht sogar einen neuen Blick auf die Welt.

Christoph Bochdansky bedauert, dass das Schauspiel teilweise programmiert, weil es „übliche logische Schlussfolgerungen“ anböte und oft bestimmte Haltungen bzw. auch Handlungsverläufe nahe lege, die auf gesellschaftlichen Übereinkünften und Normen beruhen. Derlei empfindet er einengend und manipulativ, – und das will er vermeiden. Zudem findet er, das Schauspiel fordere leider für gewöhnlich – mehr und anders als seine Art des Figurentheaterspiels – das Publikum auf zu Parteinahme und Identifikation mit den Protagonisten.¹²

Ausgenommen sind in dieser Hinsicht allerdings seine Kinderstücke, von denen noch die Rede sein wird. Bochdansky lädt Kinder durchaus auch zur Identifikation mit seinen „Helden“ ein. Er findet, dass Kinder Vorbilder, Führung und Anregungen brauchen, um später eigene Modelle zu (er-)finden und eigene Standpunkte finden zu können.

Im Gespräch äußerte Bochdansky auch den Gedanken, dass es ihm keineswegs darum gehe, dass das Publikum sich mit Problemen nicht existenter Bühnen-Figuren befasse, weil dies zum Verweilen in der Illusion bzw. in der Ablenkung einladen könnte. Er könne und wolle mit seiner Arbeit – und hier besonders auch mittels seiner Themenwahl – dazu ermuntern, dass die Menschen sozusagen ganz bei sich bleiben, immer wieder zu sich selbst kommen, zu ihren eigenen Lebenskreisen und -situationen, zu ihren eigenen Ideen und Impulsen, aber evtl. auch zu Betroffenheit zurückkehren oder diese womöglich erst durch seine Impulse entdecken und sich berühren lassen.

Christoph Bochdanskys Figuren befinden sich bei ihm in seinem Haus im Weinviertel, wo sie – ebenso wie seine Ausstattungen – durchwegs von ihm selbst produziert werden. Während des Spiels entstehe sehr oft eine starke Beziehung zwischen ihm und seinen Schöpfungen, erzählt er. Zuweilen werde eine Puppe plötzlich ziemlich eigensinnig. Manchmal entstehe auch eine Figur in seinen Händen, die er ursprünglich nicht herstellen wollte. Er sei schon oft

¹² Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

tief in einen Entstehungsprozess versunken gewesen ohne zu wissen, was draus werden oder wohin die Arbeit ihn führen würde und welchem Stück diese Arbeit letztlich dienen sollte. – Die Figuren, die er in seiner Werkstatt produzierte, würden sich bei ihm oft sozusagen von selbst einfach in die Welt melden.

Psychologisch betrachtet hält der Künstler bei der Arbeit Zwiesprache mit sich selbst oder mit seinem Unbewussten. Denn was sich als sein Geschöpf „von selbst in die Welt meldet“ muss wohl genauso ein Teil seiner selbst sein, wie die von ihm so bezeichnete „starke Beziehung zwischen sich und seinen Schöpfungen“ seine starke Beziehung zu sich selbst widerspiegeln muss.

Diese Art des Arbeitens erfordert zweifellos die Fähigkeit zu höchster Hingabe, um so offen zu bleiben, dass Figuren „sich einfach melden“ können (– sprich: um aus dem Unbewussten schöpfen zu können). Und diese Fähigkeit gehört sicher mit zu den besonderen Merkmalen des Künstlers Christoph Bochdansky.

Das Material ist nur einer der Ausgangspunkte für Bochdanskys Kreationen, aber durchaus nicht immer das Bestimmende: Es müsse immer unterfüttert sein mit Inhalten, sagt der Künstler. Damit meint Christoph Bochdansky, dass alles, was er spielt, auch das Absurdeste, immer mit der Welt zu tun hat, in der wir leben und mit Erfahrungen, die wir machen. Er setzt seine Erfahrungen nicht 1:1 um, er übersteigert, erfindet andere Konstellationen oder neue Erscheinungsformen etc. Aber die Rückkoppelung existiert immer.

In dem Stück „*Sommernachtstraum – reorganisiert*“ versinnbildlichen zum Beispiel vier magnetische Kugeln, die einander in einem engen Geviert abstoßen, die Liebeswirren der beiden jungen Paare.

Ein anderes Beispiel ist „*Das Unterösterreich*“, in dem dumme, träge „Bevölkerungen“ sich über offensichtliche Ungereimtheiten keine Sorgen machen, die immer gleichen Reden der Politiker gedankenlos hinnehmen und sich letztlich in einem Krieg wieder selbst gegenseitig dezimieren.

Als weiteres Beispiel sei hier noch die Gestalt eines etwa 14jährigen Burschen erwähnt, die Christoph Bochdansky im Zuge seiner Verwandlungen in ‚*Ich freue mich*‘ aus seinen Umhängen zieht, um sie als Gegenstand der Diskussion mit „Freund Hein“ (vielleicht im Rückblick auf seine – oder „die“ – Jugend) an den Bühnenrand zu stellen.

Der Künstler schätzt den Reiz, den Groteskes und Fantastisches auf ihn ausübt, weil es ihn fordert und weil er diesen Reiz weit spannender findet als herkömmliches Spiel. Auch als Zuschauer hat er seine Beobachtungen gemacht: Was ihn irritiert oder was ihn „belügt“, zwingt ihn, sich über ein Thema seine eigenen Gedanken zu machen. Dem entsprechend irritiert und belügt er mit Vergnügen, fordert sein Publikum immer neu heraus – und ist selbst ungemein neugierig auf das, was dabei herauskommt.

Christoph Bochdansky beschreibt die Grundsituation seiner kreativen Arbeit auch als eine Art der Ungewissheit, die aber in Wahrheit eine Freundin sei, weil sie wach und lebendig halte, indem sie alles, was sicher erscheint, in jedem Augenblick infrage stelle.¹³ Und er fügt hinzu, dass er diese Sichtweise aus Erfahrung und Überzeugung mit seinem Freund Jacques Templeraud teile. – Da eine Freundin zu erkennen, wo wir der Angst vor Ungewissem entgegentreten müssen (und nicht erliegen wollen!), scheint mir besonders gesund, interessant und stärkend zu sein.

Antworten auf jegliche Unsicherheit zu finden ist ja die ständige Herausforderung des Lebens schlechthin, und das Figurentheater bietet ganz offensichtlich vielerlei probate „Hilfsmittel“ dazu an.

Im Figurentheater findet Christoph Bochdansky außerdem Form und Inhalt so eng zusammengeführt wie sonst nirgends, das gehört für ihn mit zum Außergewöhnlichen daran: Von der Gestaltung und dem Aussuchen der Inhalte bis hin zu der Art, wie er die Inhalte bearbeiten will, das alles liegt in seiner Hand. Er hat keine arbeitsteilige Struktur oder Hierarchie vor sich, und die ganze Arbeit macht er in Personalunion. Christoph Bochdansky sieht diesen Umstand als Vorteil, den er sehr genießt.

Christoph Bochdanskys tabellarischer Lebenslauf und das Skript eines ausführlichen Interviews liegen der Verfasserin vor und können bei Interesse eingesehen werden.

2.1 Prägende Einflüsse

In Bezug auf Menschen und Strömungen, die Christoph Bochdanskys Arbeit nach dessen eigener Aussage besonders beeinflusst haben, sind vor allem Gyula Molnár, Jacques

¹³ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Templeraud, die Dadaisten und die Surrealisten zu nennen, denen er sich – wie er selbst sagt – verwandt fühlt und die er als prägend für sich erfahren hat.

Eine jener Personen, die Objekttheater machen und großen Einfluss auf Christoph Bochdanskys Entwicklung hatten, ist Gyula Molnár, geb. 1950 in Budapest, Autor, Schauspieler, Regisseur, Bühnenbildner und Zeichner. Bochdansky bezeichnet Gyula Molnár als einen der wichtigsten Material-Poeten der europäischen Figurentheaterszene und Wegbereiter des Objekttheaters seit den 1980er-Jahren.

Molnár legt eine Sichtweise auf das Objekttheater so dar:

„Die Bühnensprache des Objekttheaters schlägt eine uneingeschränkte Verwendung verschiedener Komponenten vor, die der konventionellen Dramaturgie fremd ist. Dieser Sprachgebrauch befähigt zu überraschenden Sprüngen zwischen verschiedenen Dimensionen, [...] bietet [viele Möglichkeiten] und spielt frei mit der Metamorphose von Zeichen und Bedeutungen. Um ein künstlerisches Ganzes zu erzielen, muss diese Erzählweise nicht unbedingt einer vorgegebenen Geschichte folgen. Ihre Gestalter nehmen gegebene Zusammenhänge und Widersprüche wahr und sind fähig, solche Texturen zu schaffen, deren Struktur durch die Natur und die kontextuellen Besonderheiten des Beobachteten bestimmt werden. [Unvorhersehbare Entwicklungen sind oft beeinflusst durch Assoziation und Intuition.] Die besondere Art, diese Elemente zu dosieren und zu mischen, macht den Stil und die Poesie dieses Sprachgebrauchs aus.“¹⁴

Gyula Molnár sieht in dem, was uns alltäglich umgibt, eine ununterbrochene Quelle der Inspiration, und sein Spiel changiert zwischen Tiefsinn und „ernsthafte Komik“.¹⁵

Genau mit dieser intelligenten Mischung kann Christoph Bochdansky sich identifizieren, denn sie lebt auch in ihm. Und wie Gyula Molnár will Christoph Bochdansky Geschichten erzählen, die die Sehnsucht wecken, Dinge zu erleben, die es zu erzählen lohnt.

Eine eigene Art der Groteske ist Gyula Molnárs Tonklumpen-Stück über eine lange, tragische Beziehungsgeschichte, die jedoch naiv wie ein Kinderspiel wirkt und in wenigen Minuten erzählt wird. Christoph Bochdansky schildert ein Beispiel:

Molnár stellt in einer Fantasiesprache¹⁶ mit zwei Tonklumpen ein Liebespaar dar. Dann presst er die beiden Klumpen zu einem zusammen: – Moment der Vereinigung und der Zerstörung! Das Beispiel wirkt naiv, das Geschehen ist aber sehr dramatisch – und sehr realistisch. Zuletzt nimmt er den Batzen und wirft ihn zu Boden: Der Batzen ist für ihn als Spieler schon nicht mehr interessant. – Das ist ein drastisches, vieldeutiges „Nachwort“.

¹⁴ Molnár, „Ein Brief an Carlos Canelas“ in: Brendenall, *Animation fremder Körper*, S. 38.

¹⁵ Gyula Molnárs Buch *Objekttheater: Aufzeichnungen, Zitate, Übungen* ist in Berlin im Verlag Theater der Zeit 2011 in deutscher Übersetzung erschienen.

¹⁶ „Gammelot“ oder „Gibberisch“: Nonsens- bzw. Spielsprache, Lautmalerei, Wortfetzen.

Ebenfalls als befruchtende Begegnung bezeichnet Christoph Bochdansky seine Freundschaft mit Jacques Templeraud, geb. 1960, Objekttheaterkünstler aus Frankreich und Gründer der Gruppe „Théâtre Manarf“.

Jacques Templeraud plädiert für Einfachheit und definiert dieselbe:

„Einfach heißt: Nicht überladen, nur die Dinge nehmen, die für das Verständnis, vielleicht auch für eine Handlung notwendig sind. Formen, Geräusche, Töne, Gesten, Bewegungen, Aktionen und Sprache: alles muss einfach sein und bis auf das unbedingt Notwendige reduziert werden [...], bis das Wesentliche bleibt. Wenn mir etwas gelingt, [...] entsteht ein ‚Raum der Gemeinsamkeiten‘ zwischen dem Publikum und uns, den Schauspielern [...], und diese Offenheit, diese Durchlässigkeit für Bilder, Gefühle und Gedanken stellt für mich die ästhetische Qualität dar, die meinen Inszenierungen innewohnt und zu ihrem Charakteristikum wird.“¹⁷

In Silvia Brendenals Arbeitsbuch ab Seite 41 beschreibt Anke Meyer diverse Bühnenvierecke, u.a. jenes in „Moi aussi, moi aussi!“ des *Théâtre Manarf*: Ein mit Stricken auf den Boden gelegtes Viereck wird zum Zuhause, zum Haus. Dafür genügen quadratisch ausgelegte Seile, wobei lose verlegte Teilstücke klar und zum Vergnügen des großen und kleinen Publikums zu Türen und Fenstern werden.

Anke Meyer schreibt:

„In der Folge wird das Viereck zum einen eine zweite Haut, mit der man in der Fremde zuhause sein kann, gleichzeitig aber ist das Geviert in der von Warmherzigkeit und listigem Komödiantentum geprägten Inszenierung des Théâtre Manarf eine von mehreren Varianten, ein Territorium zu besetzen und damit Ansprüche und Konflikte zu schaffen. In „Moi aussi, moi aussi!“ kann dieses Territorium bewusst und mit dem Gestus des ewigen Wanderns, einer Freude am Weitertragen der Geheimnisse, wieder verlassen werden.“¹⁸

Bestechend ist die Einfachheit und der Facettenreichtum des Figurentheaters: Auf dem Boden liegende Seile tun ihren Dienst, wozu immer sie vom Spieler bestimmt wurden, und entfachen die Fantasie sowohl des Spielers als auch des Publikums.

Bochdansky und Templeraud lernten einander an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch in Berlin, Abteilung Puppenspiel und Puppentheater, kennen, wo Templeraud als Lehrbeauftragter arbeitet. Templeraud habe ihn, so Bochdansky, zutiefst zu verstehen gelehrt, was er auch vorlebe:

„Wir können nicht auf die Arbeit eines anderen zurückgreifen, sondern müssen unsere Wege mühevoll finden und sorgfältig absichern. – Und wenn ich dann eine Inszenierung erarbeitet habe, habe ich immer noch das Gefühl, dass sie bei jeder Aufführung neu geschrieben wird.“¹⁹

¹⁷ Templeraud, „On est pareil mais différent?“ in: Brendenal, *Animation fremder Körper*, S. 44f.

¹⁸ Meyer, „Théâtre Manarf“ in: Brendenal, *Animation fremder Körper*, S. 41f.

¹⁹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Bochdansky bekräftigt, so ergehe es auch ihm beim Spielen. Der Hinweis auf das Eigenständige sei jedenfalls wesentlich. Und Bochdansky fügt hinzu, es gehe um „Sinn“ durchaus auch im Sinn von Sinnlichkeit, die Lebensqualität bedeute; – und die ginge natürlich verloren durch jede Art von Übernehmen oder Kopieren fremder Ideen.

Gyula Molnár und Jacques Templeraud sind für Christoph Bochdansky Freunde und wichtige Impulsgeber. Über beide (und weitere) Künstler des Figuren- und Objekttheaters finden sich in dem schon erwähnten Arbeitsbuch von Brendenal (*Animation fremder Körper*) interessante und aufschlussreiche Artikel, ebenso wie immer wieder in Theaterzeitschriften, deren einige im Anhang genannt sind (s. Literaturverzeichnis).

Christoph Bochdansky spricht auch darüber, warum er sich in der Tradition der Dadaisten und der Surrealisten wieder findet und inwiefern er durch sie eine Prägung erfahren hat: Die Idee des Dadaisten Hans Arp etwa, Zufallsprodukte und auch Abfall für die Kunst nutzbar zu machen, übernimmt er ebenso gern wie die Kunst nach dem Zufallsprinzip, die John Cage gemacht hat. Für Cage waren Zufallsoperationen ein geeignetes Mittel, um nicht-intentionale Ereignisse zu ermöglichen. Eine ähnliche Arbeitsweise in Offenheit liebt Bochdansky ebenfalls: Fundsachen, einen Satz, eine Idee zu kollagieren und alles in eine Geschichte zu „verpacken“, die dann ihre Eigendynamik entwickelt, das ist für ihn reizvoll, erfrischend und immer überraschend neu. Das ist es, was er – nach den Dadaisten und Surrealisten – die Entdeckung im Gestalterischen nennt.

In assoziativem Weiterspinnen eines gedanklichen Fadens, um so die Welt zu erforschen und zu erfassen, besteht für Bochdansky großes, kreatives Vergnügen. Und daraus ergibt sich immer wieder das, was das Eigenständige ausmacht: Er arbeitet gern intuitiv, besonders dann, wenn etwas Neues zu fließen beginnt und ihn in Beschlag nimmt.

Christoph Bochdansky erreicht auf seine Weise Spontaneität und Präsenz, indem er nicht allzu rigide plant, viel dem Zufall und seiner Eingebug überlässt und darauf vertraut, dass das Geschehen sich gemäß der ihm eigenen Logik entfalten bzw. abspielen wird. Um sich ausdrücken zu können in einem kreativen Prozess bedarf es aber sehr wohl auch der Disziplin. Er will Resultate erzielen, mit denen er selbst sich einverstanden erklären kann. Und da er sich mit ganzer Aufmerksamkeit hineinbegibt, hat sein Spiel denotwendigerweise am Ende eine für ihn richtige und authentische Aussage.

Christoph Bochdansky kämpft nicht gegen etablierte Kunstformen, wie die Dadaisten das gemacht haben. Gewisse bourgeoise Haltungen entsprechen ihm allerdings weniger – wie den Dadaisten –, und eine logisch-rationale „bürgerliche“ Kunstauffassung ist ihm tatsächlich fremd. Ihn reizt die Absage an Herkömmliches. Das Spiel mit dem Zufall und mit der frei floatenden Fantasie entspricht ihm, und er genießt die kreative Unberechenbarkeit, die sich weder zähmen noch institutionalisieren lassen will. Seine Arbeit ist nicht aus Protest geboren wie die der Dadaisten. Wenn sie entsteht, dann ist das pure Schöpferfreude. Die Dadaisten haben u.a. auf politische, geschichtliche, gesellschaftliche und soziale Verhältnisse reagiert, um der Welt einen Spiegel vorzuhalten, – und damit haben sie übertrieben, findet Bochdansky. Das Dadaistische bei Bochdansky findet sich aber durchaus auch darin, „der Welt“ einen Spiegel vorzuhalten – allerdings mit einem „Augenzwinkern“.

Den Surrealisten geht es letztlich um die eigene Bewusstwerdung und die ihrer Welt. Damit kann sich Bochdansky auch identifizieren. Er sagt:

„Es gibt im Surrealismus den Begriff der Enttextualisierung, wo verdrehte Perspektiven gezeigt werden oder Dinge vereint werden, die nicht zusammengehören, und zwar mit und ohne Realismus dahinter. Mit diesen Dingen spielt „es“ in mir auch gern, wenn ich loslasse und es geschehen lasse.“²⁰

Christoph Bochdansky erläutert zwecks klarer Unterscheidung, dass beispielsweise Bilder von Salvador Dali zu solchen mit Realismus dahinter gehören, denn es ist zuordenbar Gegenständliches darauf zu erkennen, während etwa Bilder von Joan Miró zu solchen ohne Realismus dahinter gehören, weil er durchwegs abstrakte Formen zeigt.

Bei Bochdansky gibt es sowohl Realistisches als auch gänzlich enttextualisierte Bilder.

²⁰ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

2.2 Leben und Werk des Christoph Bochdansky

Neben einem kurz skizzierten Lebenslauf des Christoph Bochdansky gehört in dieses Kapitel auch die Erwähnung seiner Frau Rose Breuss; und das persönliche Zeugnis der versierten Wiener Figurenspielerin Traude Kossatz, einer langjährigen Kollegin und Wegbegleiterin von Christoph Bochdansky, soll seinem Wirken noch ein Stück weit Profil geben und ihn auch auf diese Weise als Mensch und Künstler vorstellen.

In einem Interview habe ich mit Christoph Bochdansky über seinen Werdegang, über Intentionen, Haltungen, Freuden und Erfahrungen, Aspekte in seinen Werken, gewisse Arbeitsweisen bzw. -methoden sowie über diverse unterschiedliche Aufträge und Verpflichtungen gesprochen.

Schließlich sollen aber auch einige seiner Werke für Kinder und Erwachsene kurz präsentiert werden.

Christoph Bochdansky, 1960 in Tulln geboren und in Vorarlberg aufgewachsen, lebt heute vorwiegend in Wien.

Im Interview sagt er:

„Im Ausland bin ich Wiener, obwohl ich nicht direkt aus Wien komme und mich nicht „typisch wienerisch“ fühle. Ich will aber nicht auf Wien reduziert werden, und ich will mich andererseits auch nicht international machen mit dem, was ich tue, und nicht in einem „zeitgeistigen Mainstream“ aufgehen. Ich bekenne mich zu Österreich, zu OÖ und auch zu Wien. Von den inhaltlichen Einflüssen her ist Wien heute schon sehr prägend für mich, und Wien bietet natürlich eine großartige Theatertradition und -situation an: Atmosphärisches, das auch als Fundus dienen kann. Aber die beruflichen Auseinandersetzungen, die für mich wesentlich sind, kommen über Kollegen, die ich in Deutschland, Ungarn oder Italien kennen gelernt habe. Am Anfang meiner Laufbahn sind die Einflüsse von überall her gekommen, nur nicht aus Wien. Ich musste raus aus der Stadt, sonst wäre ich in meinem Metier verhungert, weil es da nichts gab. Aber heute gibt das Leben in Wien mir alles, was ich brauche und will.“²¹

Der Vorarlberger hat in Wien keinen fixen Spielort, er ist als "Wanderbühne" unterwegs.

Krokodil, Kasperl, die Riesin und die anderen Figuren reisen in einem Peugeot 306 Kombi.

Bochdansky:

„Das Auto ist recht hübsch und gleicht einem Wappentier. Es schaut aus wie ein kleiner Löwe, mit dem man fahren kann.“²²

²¹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

²² Dito.

Christoph Bochdansky arbeitet seit ca. 1982 hauptberuflich als Puppen- bzw. Figurentheatermacher. (Er ist der Meinung, dass die beiden Begriffe „Puppentheater“ und „Figurentheater“ als Synonym füreinander gelten können, weshalb ich mich hier seiner Auffassung anschließe.) Vorwiegend spielt er in Europa, tritt gelegentlich aber auch außerhalb Europas auf.

Bochdansky nutzt und mischt gern verschiedene Techniken und arbeitet mit Handpuppen, Stabpuppen, Masken, Humanetten, Ganzkörpermasken, aber auch mit selbst hergestellten Objekten. Musik, Tanz und Literatur baut er in seinen Arbeiten immer wieder gern ergänzend ein, lässt sie zusammenfließen oder lässt sich davon inspirieren – so wie auch in den beiden in dieser Arbeit analysierten Stücken.

Bochdanskys Verbundenheit mit Musik und Tanz wurde sicher intensiviert durch die private Verbindung mit seiner Frau, a.o. Prof. Mag. Rose Breuss, die an der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz Choreografie unterrichtet, aber auch als Gastdozentin an der Ballettschule der Wiener Staatsoper und an der Universität Salzburg für Musik- und Tanzwissenschaft arbeitet. Rose Breuss wurde mehrfach ausgezeichnet: Mit dem Max Brand Preis für Experimentelle Musik, dem Theodor Körner Preis für Wissenschaft und Kunst und der Prämie des Bundeskanzleramtes für die Choreographie "Drift".

Am Beginn der Zusammenarbeit mit Rose Breuss standen zwei kurze Geschichten von Rilke: „Frau Blaha's Magd“ und „Der Drachentöter“. Dabei hat Rose Breuss getanzt. Die Kombination von Figurenspiel und Tanz erlebt Christoph Bochdansky als für ihn geradezu ideal: Da das Puppenspiel eher durch Bewegung als durch Wort ins Spiel kommt, liegt der Schwerpunkt auf Bewegung. Das wiederum verhält sich gleich beim Tanz wie auch in der Puppe. Das Zusammenspiel zu untersuchen und die Art und Weise der Bewegungsabläufe zu studieren, das ist eine besonders interessante Erfahrung.

Inzwischen tanzt Rose Breuss nicht mehr, macht aber sehr wohl neben dem Unterrichten auch Choreographien. Christoph Bochdansky arbeitet gelegentlich auch mit anderen Künstlern aus Linz zusammen, die ihm über die Hochschule vermittelt werden.

Heute macht Christoph Bochdansky gern Bühnenbild und Libretto für von seiner Frau choreographierte Performances wie z.B. jene der Reihe *Odeon Tanz III*, September /Oktober 2011 im *Odeon* in Wien (Titel: „Orpheus Augenblick“).

Ob das in groben Umrissen oder präzise strukturiert Geplante, das Improvisierte, das Fragmentarische, das Grotteske, das Fantastische, das Intuitive oder das Absurde, – alles das entspringt und entspricht Christoph Bochdansky gleichermaßen, und er wechselt oft scheinbar mühelos zwischen unterschiedlichen Stilen, indem er auch spontanen Impulsen nachgibt, so dass sein Tun in all den verschiedenen „Spielarten“ dennoch immer den Begriff *authentisch* verdient.

Bochdansky hat offensichtlich visionäre Bilder und Ideen, die auszudrücken dann seine Arbeit ausmachen. Dabei lässt er sich leiten von Intuition und Erfahrung, die ihm immer neu anliefern, was er braucht, um sein Ziel anzupeilen. Das kann der Grund dafür sein, dass er nicht konkret über sein Tun sprechen will bzw. kann. Offenbar geht er dabei in etwa vor wie der bekannte Zen-Bogenschütze, der mit verbundenen Augen sein Ziel anpeilt und trifft: Die Zielsicherheit kommt offenbar aus der (gar nicht kognitiven) Konzentration auf seine „Vision vom Ziel“.

Schon als Teenager erschuf sich Christoph Bochdansky nach eigener Aussage mit seinem „Gruselkabinett im Kleiderschrank“ gern eigene künstliche Welten. Diese Lust ist geblieben.

Nach dem Studium für Bühnenbild am Mozarteum in Salzburg und dem Studium der Theaterwissenschaft in Wien zwischen 1979 und 1984 besuchte er das Figurentheaterkolleg in Bochum und wurde zunächst Mitspieler in verschiedenen Gruppen in Österreich und Deutschland. Sowohl mit Soloauftritten als auch in Zusammenarbeit mit KollegInnen führten ihn bald Tourneen und Gastspiele durch Österreich, Deutschland, die Schweiz, Italien, Frankreich, Polen, die Niederlande, Tschechien, Weißrussland, die Ukraine, die Slowakei, aber auch nach Taiwan, Indonesien und Israel sowie in die USA.

In einem Ordner Bochdanskys entdeckte ich die Kopie einer Titelseite einer chinesischen Zeitung vom Juli 1990 in englischer Sprache, die Christoph Bochdansky gewidmet war, als er zum ersten Mal mit seinen Stücken „Leo auf dem Berg“ (für Kinder) und „Rübezahl“ (für Erwachsene) in Asien gastierte. Es wurde dort berichtet, dass Bochdansky in erster Linie eingeladen worden sei, um in Taipei workshops abzuhalten und um seine Erfahrungen mit

chinesischen Figurenspielern zu teilen. Dafür – sowie auch für seine Aufführungen – gab es dann begeistertes Lob in Fachkreisen und seitens der Presse.²³

Es gibt von Christoph Bochdansky unzählige Eigenproduktionen – sowohl im Kindertheater-Bereich als auch Abendprogramme für Erwachsene, viele Regiearbeiten sowie Ausstattungen und Figurenbau an kleinen und großen Bühnen, in Theatern und Opernhäusern, vorwiegend in Österreich, Deutschland und der Schweiz. Über diverse – weiter zurückliegende oder auch aktuelle – Unternehmungen Christoph Bochdanskys gibt seine Website Auskunft.

Zunehmend kommen derzeit Engagements weltweit dazu, zumal Christoph Bochdansky ja gern wortlos spielt und schon dadurch universell gut verständlich bleibt.

Er spielt mit seinem sehr eigenwilligen Figurentheater sowohl klassische Stücke als auch bekannte oder selbst entwickelte reine Fantasiegeschichten für Kinder und für Erwachsene. Er näht bzw. fertigt seine Spiel-Figuren ausschließlich selbst (amorphe Gestalten), manchmal bespielt er nur Teile davon, manchmal kriecht er hinein, manchmal explodiert etwas an den Figuren oder etwas kriecht aus den Figuren heraus.

Er experimentiert immer wieder mit offensichtlicher Freude am Werk, und vieles von dem, was er zeigt, lässt sich nur schwer beschreiben.

Christoph Bochdansky arbeitet auch als Gastdozent an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart /Studienzweig Figurentheater und an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“/Abteilung Puppenspielkunst in Berlin.

Organisatorisch betreute Bochdansky 1986 das Mikrotheaterfestival, zu dem im Rahmen der Wiener Festwochen Figurentheater aus aller Welt nach Wien geladen waren. 1992 und 1993 betreute er das Internationale Puppentheaterfestival in Hohenems. 2001 zeigte Christoph Bochdansky im Rahmen des Donaufestivals das Stück „Der Sitzbold“, eine Geschichte mit beklemmenden Fantasie-Lebewesen, die „das scheue Tier Liebe“ schließlich alle vertreibt. 2008 hat Christoph Bochdansky zum Festival in Wels mit Gerti Tröbinger zusammen ein Abendprogramm für die „lange Kasperlnacht“ gemacht mit dem Titel „Helden der kleinen Aufmerksamkeit“.

²³ Anon, „Austrian puppeteer to share fantasies“, *China Post*, 14. 07. 1990, S. 1.

Im Jahre 2009 oblag ihm die künstlerische Leitung der Puppenspielbeiträge anlässlich der Veranstaltung „Linz 09 – Kulturhautstadt Europas“. Es sollte eine zeitgenössische Form der Figur des Kasperls präsentiert werden. Christoph Bochdansky vergab aus diesem Anlass vier Aufträge an unterschiedliche Figurentheaterspieler, deren Premieren im Laufe dieses Festivals gezeigt wurden. Seine Auswahl traf er wie folgt: Maschek (österreichische Kabarettgruppe mit Handpuppenspiel aus Wien), Hans-Jochen Menzel (Puppenspieler aus Deutschland; lehrt an der Hochschule für Schauspiel „Ernst Busch“ in Berlin das Hauptfach Puppenspielkunst und Improvisation), Gyula Molnár (spielt Objekttheater ohne Worte, lebt in Italien) und Neville Tranter (spielt mit lebensgroßen Klappmaulpuppen, lebt in den Niederlanden).

In den Jahren 1984 bis 1986 war Christoph Bochdansky freier Mitarbeiter der ORF-Jugendsendung „Bravissimo“. 1986 organisierte er zusammen mit Peter Ketturkat im Rahmen der Wiener Festwochen das „Mikrotheater-Festival“, zu dem FigurentheaterspielerInnen aus aller Welt nach Wien eingeladen waren. 1992 und 1993 war Bochdansky künstlerischer Leiter des „Internationalen Puppentheaterfestivals Hohenems“. 2000 gestaltete er für den ORF die Sendung „Ins Land einischauen – Puppenspielerereien“. 2006 gab es nochmals eine Zusammenarbeit mit ORF und 3Sat über „Posse & Prophetie“ mit Petrus van der Let.

Schließlich sei eine Auswahl an Auftragsarbeiten Christoph Bochdanskys erwähnt:

- Wiener Festwochen 1993: „PAAPA!!!“, Gemeinschaftsproduktion mit Rose Breuss als Tänzerin und Puppenspiel zum Thema „Vater“ unter Miteinbeziehung der Vorarlberger „Sage vom Klushund“
- Salzburger Toihaus, 1994: „Das Kind in der Suppe“, Ausstattung zur szenischen Aufführung nach einem Text von Meta Merz.
- Internationales Puppentheaterfestival Dordrecht, 1995: „Der Tag danach“, eine Paraphrase der Legende vom "ewigen Juden". Zusammenarbeit m. Puppenspielern aus Holland (Damiet van Dalsum) und Weißrussland (Alexej Beljawski).
- Kammeroper Wien, 1996: „Der Rock des Kaisers“, zeitgenössische Oper mit Rose Breuss als Tänzerin und Christoph Bochdansky als Puppenspieler: Über die Erfindung der Flöte durch Pallas Athene, die der Saiteninstrumente durch Hermes und die der Panflöte durch Gott Pan. – Orpheus bildet den Abschluss dieser göttlichen Musikgeschichte, „denn sein Gesang hatte die größte Wirkung“.
- Österreichs Galerie Oberes Belvedere, 1997: „Ein Augenzwinkern durch die Zeit“, kleine theatralische Miniaturen parallel zur Ausstellung.

- Kunststiftung Essl 2004: „Schömerhaus“. In Anlehnung an John Cages „Zustand der Absichtslosigkeit“ und an das „Prinzip der Zusammenhanglosigkeit“ bereitete Christoph Bochdanský eine Palette von zehn szenischen Arbeiten bzw. Szenen vor. Art, Abfolge und Dauer derselben wurde vor der Ausführung nach dem Zufallsprinzip ermittelt.
- Dschungel Wien, 2004: „Liebesläufe“, ein Kinderstück zum Thema Liebe.
- Schauspielhaus Wien, 2005: „Morden mit Macbeth“: Ein Puppenspieler und eine Schauspielerin schneiden sich Macbeths mörderische Kleider auf den Leib. Zusammenarbeit mit Sandy Tomsits und Anna Nowak.

Im Juni 2010 wurde eine Regiearbeit Christoph Bochdanskýs für das staatliche Puppentheater in Polen (auf Wunsch in deutscher Sprache) aufgeführt: *„Die Ratte“* – nach einer Erzählung von Witold Gombrowicz, im Bialostocki Teatr Lalek.

Im September 2010 wurden die Stücke *„Zwielicht“* und *„Hüte dich, sei wach und munter!“* im *LILARUM* in Wien gespielt, wo im Oktober 2010 eine Neuaufnahme des Kinderstückes *Rapunzel* stattfand.

Ein aktuelles Solo von Christoph Bochdanský mit dem Titel *„Alles über die Welt“* hatte am 14. März 2012 in Wels Premiere und war danach im Mai 2012 im Wiener *LILARUM* zu sehen. Laut Ankündigung wurde an einem Abend "alles über die Welt" gesagt – und alles offen gelassen, sodass dem Publikum Freiraum blieb: Indem wir seinen Impulsen folgten, (ver-)führte uns Christoph Bochdanský – gekonnt wie stets – zu uns selbst und in unsere je eigene Welt. Jede/r fand dabei natürlich eigene Eindrücke über das Schöne und das Schreckliche in dieser Welt, um ihnen nachzuhängen.

Als Schule praktischer Weisheit und Wegweiser durch das Leben können Christoph Bochdanskýs Arbeiten durchaus auch verstanden werden, zumal es seine Art ist, (und er gar nicht anders kann als) essentielle Fragen wie beiläufig aufzuwerfen und diese mit sanftem Nachdruck gleichsam spielerisch zu behandeln als drehte er sinnend und planlos eine bunte Kugel in den Händen.

Er richtet die Fragen dabei niemals direkt an uns, sondern höchstens an sich selbst oder an eine seiner Figuren. Und wenn er (anscheinend oder tatsächlich) keine Antworten findet, ist sein Publikum erst recht gefordert, – wenn es denn gefordert sein will. Es darf aber getrost gelacht werden, und es darf auch alles offen bleiben.

An dieser Stelle sei beispielhaft auf Bochdanskys Kommunikation mit „Freund Hein“ in ‚*Ich freue mich*‘ verwiesen, die noch Gegenstand der Betrachtung sein wird.

Ich habe Bochdanskys Arbeit eine Schule praktischer Weisheit und Wegweiser durch das Leben genannt und habe das auch ein wenig erläutert. Dazu im Widerspruch steht vielleicht scheinbar eine früher zitierte Äußerung Bochdanskys, wonach er „nur unterhalten“ wolle. Obgleich ich ihm zubillige, dass dies subjektiv so sein mag, – zumal seine Profession unbestreitbar zur Unterhaltungsbranche gezählt wird –, können wir als Publikum manchmal nicht umhin, beim Zuschauen und Miterleben zu lernen oder uns unserer inneren Bewegtheit – und mitunter vielleicht sogar großen existentiellen Fragen – zu stellen.

Denn hinter Christoph Bochdanskys Spiel steht immer auch „der ganze Mensch“ mit einer implizit vorhandenen Haltung, Botschaft und persönlichen Aussage, ob er das leugnet oder nicht, ob er das will oder nicht und ob er gehört wird oder nicht.

Über seine Figuren sagt Christoph Bochdansky:

„Oft entwickelt sich Unerwartetes, und in mir erwacht dann konstruktives, aufmerksames Staunen. Das ist jedes Mal wie ein magischer Vorgang voll von hoher Achtsamkeit und Konzentration. Ich will einfach immer durchlässiger werden. Es ereignet sich ein Hinhorchen auf das, was ich erst noch verstehen soll. Objekte werden zu Subjekten. Figuren ent-puppen sich; – und vieles geben Puppen erst im Spiel – eben wirklich erst auf der Bühne – preis – oder anders: *Es zeigt sich mir.*“²⁴

Die Frage nach Zielgerichtetheit oder nach Methoden kann und will Christoph Bochdansky so einfach nicht beantworten. Denn was er ausdrückt, ist eher spontan und subtil, und er liebt das Spannungsfeld zwischen materialistischem und archetypischem Theater, wobei für ihn Musik enorm viel beitragen kann. Er kann sich nicht festlegen, ohne sich selbst damit einzuengen: „Etwas“ soll sich ausdrücken.

Ein Konzept im Sinne straffer Strukturen im Spielen erstellt er nicht oder höchst selten, weil er nicht vom Kopf her über Verlauf und Ausgang konkret entscheiden, sondern Raum für Spontaneität lassen will. Es ist für ihn eher so, dass er gewisse Vorbereitungen trifft und darüber hinaus grundsätzlich offen bleibt.

²⁴ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Im Vordergrund stehen bei Christoph Bochdansky Veränderung und neue Blickwinkel. Absichtlich spielt er gern auch ohne Worte, damit die Figuren umso besser ihre eigene Sprache entwickeln können.

Technisch ungewöhnlich und auch aufwändig nennt Bochdansky etwa Papier- bzw. Flachfiguren, mittels derer er beispielsweise etwas spezifisch „Familiäres“ erzeugen will. Diese Figuren sind bildhafter, nur zeigbar, und nicht geeignet, um in die Tiefe zu spielen. Sie haben kein Profil, nur eine Seite – bzw. höchstens zwei, wenn sie umgedreht werden –, und sie erinnern an die ehemaligen „Moritaten“, die auch mit flachen Figuren erzählt wurden, weil sie eben atmosphärisch dieses Spezielle der Flachfiguren mitbringen.

Das Material auf seinen Spielgebrauch hin zu untersuchen hat Christoph Bochdansky bei Prof. Werner Knoedgen, im Fach „Materialtraining“ an der Hochschule in Stuttgart gelernt. Selten hat er Präferenzen im Hinblick auf das zu verwendende Material und verwendet eher spontan alles, was ihm im Augenblick passend erscheint.

Beeinflusst ist Christoph Bochdansky sicher auch von der bildenden Kunst. Er arbeitet u.a. gern mit Fundsachen. Mitunter sind Figuren collageartig aus Alltagsgegenständen gebaut. Den Begriff *Puppenspiel* erweitert er im Sinne von *Objekttheater*. Damit meint er, dass er Umgang hat mit Material, welches zu seinen Figuren wird.

2.3 Arbeitsweisen des Christoph Bochdansky

Einerseits kommt alles aus seinen Erfahrungswerten, und er kommt immer wieder – und natürlich variantenreich – auf ähnliche Themen. Sein Interessensfeld sind die grotesk-absurden Welten, kein realistisches Theater, nicht das Aufnehmen von irgendwelchen Charakterbeschreibungen, sondern deren Abbildung im Absurden, Mystischen, Märchenhaften: – Surrealismus, immer wieder gekoppelt mit der realen Welt. Durch die Absonderlichkeiten, die Übertreibungen, die scheinbar unsinnigen Wiederholungen oder Verlangsamungen einzelner Gedankengänge oder Bewegungen, die er präsentiert, kann und soll das Publikum aber auch wieder zu sich selbst zurückfinden bzw. einen Teil der jeweils eigenen Realität erkennen. Wie sich diese Vorgänge konkret ausdrücken, soll Gegenstand der Betrachtungen zur „Handschrift“ des Künstlers sowie zu den beiden nachgezeichneten Stücken in Kapitel 4 sein. Christoph Bochdanskys Interesse und seine Lust an der spannenden

„Suche nach dem Verborgenen“ teilt zunehmend ein vorwiegend junges Publikum. Viele junge Menschen mögen seine eigenwilligen Darstellungsweisen und begeistern sich für sein Angebot.

Die Arbeit von der Idee zur Präsentation auf der Bühne betreffend kennt Christoph Bochdansky unterschiedliche Zugangsweisen:

Bei der Groteske „Zwielicht“ interessierte ihn beispielsweise das Thema „Metamorphosen“: Wie könnte er aus einer Figur eine andere entstehen lassen? Wie würde sie sich verdrehen und verwandeln? Er hat ein bis zwei Jahre mit dem Figurenbau zum Thema zugebracht und hat sich bewusst nicht um den Inhalt, nicht um eine Geschichte gekümmert, um nicht von einer Idee geprägt zu werden, wie und auf welche Richtung hin er die Figuren bauen sollte. (Das Vertrauen darein, dass die Arbeit und der Einsatz zu einem guten Resultat führen werden, braucht es natürlich immer.) Und als die Figuresammlung fertig war, wusste er einfach, wohin ihn das Tun führen würde bzw. geführt hatte, weil mit und aus der Arbeit mit dem Material das Ergebnis in sinnvollem Zusammenhang zunehmend erkennbar war. Der Vorgang ist nicht leicht zu erklären. Denn das Vertrauen in die eigene Kreativität wächst aus persönlicher Erfahrung – und wird bestätigt durch neue Erfahrungswerte. Das ist ein sich selbst erneuernder und erhaltender Prozess, sagt Christoph Bochdansky.

Anders ist es in Zusammenarbeit mit anderen, wie etwa mit Michael Vogel (Figurenspieler) und Charlotte Wilde (Musikerin). Zuerst wird improvisiert. Jede/r bringt Material mit, und alles ist möglich. Es gibt Puppen, Automaten, Apparate, Federn etc., und gemeinsam werden Szenen entwickelt. Auswahl und Komposition der Materialien macht dann die Regisseuse zum Thema.

Wenn Christoph Bochdansky eine Geschichte vor sich hat oder einen (auch eigenen) Text, der Grundlage zu seinem Spiel wird, ist das noch einmal anders, dann gibt es einen „Autoren-Zugang“: Während des Schreibens entwirft er Szenen, und dann kommt das Spielen dazu, – wobei natürlich Entwürfe immer auch wieder verworfen werden können. Das „Andere“ liegt genau da: In der Gestaltung seiner Figuren gibt es auch Teile, wo er Tropfbilder gemacht hat: ZB. Farbe auf nasses Papier, dann Formen herauszeichnen, und aus den so entstandenen amorphen Formen Fantasiefiguren machen. Diese Arbeitsweise beschreibt Christoph Bochdansky als besonders faszinierend, weil dabei die Formen immer teilweise ausschauen wie... (irgendwas, z.B. wie ein Vogel etc.). Sie sind immer „so ähnlich wie...“, sind es aber

nicht konkret. Diese Art der Entdeckung im Gestalterischen ist für Christoph Bochdansky nach eigener Aussage ebenso anregend wie für sein Publikum.

Christoph Bochdansky sind Kinder wichtig. Er bezeichnet Kinder als sein anspruchsvollstes Publikum. Er findet, dass sie auch die kleinste Kleinigkeit wahrnehmen, und man müsse sich anstrengen, um ihre Aufmerksamkeit nicht zu verlieren. Bei Kinderstücken müsse er auch sehr viel genauer und ehrlicher sein: Kinder seien nicht so leicht zu betrügen. Aber sie seien viel leichter zu bezaubern. Dabei stelle er so nebenbei immer wieder auch eine gewisse Wertevermittlung fest, selbst wenn das vordergründig nicht sein Ziel sei. Mit Kindern verstehe er sich einfach bestens. Mit manchmal auch ungewöhnlichen Geschichten, geschickt eingesetzten Musikeffekten und kleinen Gags fesselt Bochdansky sein junges Publikum. Wenn sie das Gesehene kommentieren, lachen und sich darüber unterhalten, zeigt ihm das, dass die Kinder der Geschichte folgen und sie verstanden haben.

Bochdansky:

„Aber das Wesentliche dabei ist, dass meine eigenen Fantasien, die ich ernst nehme, mit einem Kinderpublikum sehr gut korrespondieren. Ich will sie gar nicht auf eine einzige Kernaussage reduzieren.“²⁵

Christoph Bochdansky bezeichnet sich selbst als einen „Übenden“, – wiewohl als einen Meister, der übt, wie er auf mein Nachfragen hin lächelnd einräumt. Er sagt das im Hinblick auf seine nie versiegende Neugier auf Neues ebenso wie auf Altbekanntes, denn er glaubt an das Leben als Veränderung schlechthin und an die immerwährende Möglichkeit der Entdeckung von Geheimnissen in allem – wenn wir nur nicht aufhören, neugierig zu sein.

Das Figurentheaterspiel Christoph Bochdanskys weist damit aber auch in die Zukunft, wenn wir einen Aspekt von Peter Sloterdijks Weisheiten aus einem seiner Bücher betrachten:

„Es ist an der Zeit, den Menschen als das Lebewesen zu enthüllen, das aus der Wiederholung entsteht. Wie das 19. Jahrhundert kognitiv im Zeichen der Produktion stand, das 20. Jahrhundert im Zeichen der Reflexivität, sollte die Zukunft sich unter dem Zeichen des Exerzitiums präsentieren. [...]“²⁶

Sloterdijk legt dar, dass in Zukunft das Üben mehr als bisher betont und anerkannt werden wird und anerkannt werden muss, weil es wesentlicher Bestandteil des Lebens ist. Zunehmend muss uns bewusst sein: Wertvolles ist nicht leicht und nicht ohne Übung zu erringen. Dafür aber werden die ausdrücklich übenden Menschen durch ihre Existenzweise „mehr Mensch sein und bleiben“ – eben mit besonderen „Erlebniswerten“ als Resultat ihres

²⁵ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

²⁶ Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, S. 14.

Selbstverständnisses, durch Üben zu lernen und zu wachsen bzw. „die zu sein, die sie werden sollen“.

Christoph Bochdanskys ästhetisches Spiel vor Publikum erfordert und bedeutet sicher ununterbrochenes Üben. In diesem Sinne ist Bochdansky als ständig Übender nach Sloterdijk auch Vertreter dieses „Tätigkeitstypus’ Übung“, und zwar ist er das mit sehr viel Aufmerksamkeit und Spannkraft. Sloterdijk meint damit aber auch eine heilsame Entwicklung hin zu ständigem Lernenwollen als Lebenshaltung, die für alle gilt und in die Zukunft weist.

Man braucht die unterschiedlichen Kurztexte zu Bochdanskys Stücken auf seiner Website nur zu lesen um zu merken, dass er das ständige Lernen längst zur Lebensmaxime erhoben hat und sein Publikum immer neu dazu einlädt. Meiner Ansicht nach sind hier *Üben* und *Lernen* als synonym zu verstehen. Dieses „Geh aus der Komfortzone!“ ist sein eindrucksvoll gelebtes Credo, sein Lebens- und Kunstkonzept und seine Auffassung von Arbeit. So arbeitet er mit positivem Forschergeist und kreativer, aber unbestimmter Erwartungshaltung ständig an etwas Nächstem, Neuem und bleibt in jeder Hinsicht in Bewegung.

Es heißt u.a. nach verschiedenen Definitionen von Interaktion, dass alle Individuen während ihrer gleichzeitigen physischen Anwesenheit einem wechselseitigen Einfluss unterliegen. Demnach geschieht während einer Aufführung sehr viel: Alle Teilnehmenden beeinflussen und bedingen einander unablässig. Die Wirkung, die Christoph Bochdansky auf sein Publikum hat, fällt auch auf ihn selbst zurück und beeinflusst so ohne jeden Zweifel sein weiteres Arbeiten. Das gehört sicher auch genau zu dieser Dynamik, aus der er seine Kraft und Inspiration schöpft.

Figurenspiel-Kollegin Traude Kossatz beschreibt Bochdansky im Gespräch als echten Künstler, „weil er Sachen macht, die es nicht gibt bzw. die er selbst erst erfunden hat“.²⁷

Aus ihrer Sicht habe er schon sehr früh einen ganz eigenen Stil entwickelt. Die Figuren, die Bochdansky alle selbst fertigt, seien zweifelsfrei als seine erkennbar und besonders originelle Unikate. Er habe seine eigenen Charakteristika und seine eigenen Materialien, mit denen er auf seine Weise verfähre. Bezeichnend sei, dass er niemals Kompromisse auf Kosten des künstlerischen Ausdrucks mache. Er sei nicht konservativ, sondern immer offen und lebens-

²⁷ Interview geführt mit Traude Kossatz am 5. Oktober 2010.

neugierig, und dadurch mache er mit seiner Arbeit auch andre Menschen neugierig. Er wiederhole sich nie.

Und Traude Kossatz schließt:

„Ich schätze Christoph Bochdansky persönlich als sehr feinen, kreativen, achtsamen und klugen Menschen. Er ist inzwischen weltweit bekannt und gefragt, weil er sich bereits (u.a. auch bis nach Russland, China und Indonesien) einen guten Namen gemacht hat. In seinen Anfängen hat er auch einmal als Puppenspieler im *Lilarum* gespielt. Wann das war, weiß ich nicht mehr genau; – aber er hat sehr bald nur noch eigene Stücke gespielt. Kennen gelernt haben wir einander sicher anlässlich eines der jährlichen UNIMA-Treffen.“²⁸

Beeinflusst durch Dadaisten und die bildende Kunst („Materialtraining“ an der HS in Stuttgart bei Prof. Werner Knoedgen) arbeitet Bochdansky auch mit Fundsachen, oder es sind Figuren collageartig aus Alltagsgegenständen gebaut. Den Begriff ‚Puppenspiel‘ erweitert er im Sinne von ‚Objekttheater‘ und sagt: „Ich habe Umgang mit Material, das zu meinen Figuren wird.“ Christoph Bochdansky findet riskant, sich „Puppenspieler“ zu nennen. Das weite „Spektrum“ werde oft nicht gesehen. Die Bezeichnung „Figurentheater“ entspreche eher und komme besser an, zumal die deutsche Sprache zu bescheiden sei: Bei uns existiert die Unterscheidung zwischen *puppet* und *doll* nicht. Man könne daher nur versuchen, die Vielfalt zu zeigen.²⁹ Das tut Christoph Bochdansky seit etwa 1980.

Figurenspieler sind hierzulande meistens Autodidakten. Ihre Aus- und Weiterbildung mit workshops, Kursen und Zusatzausbildungen geschieht bis heute vorwiegend im Ausland, da es in Österreich immer noch kein Ausbildungsangebot gibt.

Christoph Bochdansky hat keine eigene Spielstätte. Er folgt Einladungen im In- und Ausland. Er reist vom Festival zum Gastspiel oder zur Aufführung eines Auftragswerkes; und nach eigener Aussage mag er sein künstlerisches Nomadenleben.

Neben eigenen Produktionen und Einzelauftritten arbeitet Christoph Bochdansky immer wieder auch mit verschiedenen Künstlern und Künstlergruppen zusammen.

Das Stück *Shipper Vavasseur Colombo* (– 1982 noch während der Ausbildung erdacht und auch gespielt –) war sein erstes abendfüllendes Programm.

²⁸ Interview geführt mit Traude Kossatz am 5. Oktober 2010.

²⁹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Christoph Bochdansky hat in den letzten 20 Jahren für sein Spiel konzeptionell entschieden, dass er nichts mehr hinter einer Leinwand verbirgt. Dadurch hat sich sein Stil verändert, und das Spiel unterscheidet sich von dem anderer Figurenspieler, weil alles offen gespielt wird. Zusätzliche Raumwirkung erzielt er durch Licht und Farben, vertraut aber ansonsten darauf, dass er intuitiv Figuren und Objekte wirken lässt und sie sozusagen „mitgestalten“.

Zudem erzählte er im Interview, wie es oft passiere, dass „das Material in seinen Händen wie von selbst entscheide“, was oder wie es werden wird. Im Tun entstünden mitunter bestimmte Formen, die dem ersten Entwurf oder einer ersten Idee nicht entsprächen. Aber es zeige sich dann sehr oft plötzlich eine bessere Lösung. Meistens habe der Künstler Bestimmtes vor, wenn er zu formen beginne. Aber manchmal bringe der Werkstoff seine Geschichte eben mit sich:

„Ich habe zum Beispiel letztes einen Kopf modelliert und wollte eigentlich eine schlanke, glatte Form, weil das ein „Windkopf“ sein sollte. Und sozusagen durch das Drücken in den Ton hinein sind Unebenheiten und hügelige Formen mit Ausbuchtungen und Rundungen entstanden, die waren wirklich wolkenähnlich: Der Kopf war auf einmal „wie von selbst“ perfekt!“³⁰

Derlei Erfahrungen wirken auf unterschiedlichen Ebenen nach innen: Christoph Bochdansky kann zunehmend Überraschungen zulassen, hat immer größeres Selbstvertrauen, lässt los und öffnet sich für das, was sein soll. Sein Tun verändert ihn ständig, berichtet er, es bereichert und erweitert ihn, sodass er heute weit mehr geschehen lassen kann als in jüngeren Jahren.

Das Publikum ist eine Größe für sich, sagt Bochdansky. Das Figurentheater fordert nicht nur die Fantasie der Spieler. Die Zuschauenden – als Teil des Prozesses – sind genauso wichtig: Wirklich zum Leben erweckt man eine Figur erst im Zusammenspiel mit dem Publikum, sagen Bochdansky und Knoedgen. Und wenn das Publikum wirklich mitgeht, beflügelt es den Spieler, so dass dessen Spiel höherwertig wird.

Wenn das Publikum im Bann des Geschehens ist, kann sogar sein, dass Christoph Bochdansky Teile neu erfindet, dass plötzlich Ideen zu neuen Improvisationen kommen, die lebendig, originell und witzig sein können... Kurz, das Publikum, das er spürt und für das er spielt, ist während des Spielens für ihn „wie seine zweite Hälfte“. Bochdansky bestätigt also die Erfahrung, dass das Publikum während seiner unmittelbaren Anwesenheit des Künstlers Handlungen beeinflusst, wie auch er das Publikum beeinflusst.

³⁰ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Zum Unterschied zwischen dem Spiel der Figuren und dem von lebenden Schauspielern meint Bochdansky, dass mit Figuren manches einfacher und direkter gezeigt werden könne. Außerdem würden Menschen auf Figuren zuweilen emotionaler und direkter reagieren als auf Schauspieler. Anders ausgedrückt: Puppen durchbrechen leichter den „Panzer“ (der ZuschauerInnen) auf einer emotionalen Ebene.

Das besondere Faszinosum am Figurenspiel ist für Christoph Bochdansky das Zusammenwirken von Spielen, Bauen und Erfinden. Sein Genre nennt er eine eigensinnige Kunst mit großer Bandbreite und vielen Möglichkeiten. Da es auch von der Form und vom räumlichen Umfang her nicht besonders groß ist, ist das Figurentheater weniger aufwändig und weniger arbeitsteilig als jedes „normale“ Theater. (– Die staatlichen Figuren-Theater im Osten funktionieren natürlich schon eher so, dass jeder seine Aufgabe hat. Aber diese stehen in einer ganz anderen Tradition.)

Was an großen Theaterhäusern auf Spezialisten aufgeteilt wird, geht hier sehr oft ganz (oder fast ganz) im Einmannbetrieb, – wie jedenfalls auch in seinem Fall. Diese Möglichkeiten findet Christoph Bochdansky immer neu faszinierend. Und er schließt diese Feststellung mit einer positiven Bemerkung:

„Wenn der zündende Funke da ist, – der ja auch nicht aus dem Nichts kommt, sondern aus der Beschäftigung mit einem Thema (ganz abgesehen vom Aufwand für ein Stück) –, das ist das reine Glück in diesem Metier!“³¹

Mit zum Interessantesten an Christoph Bochdanskys Zugang zum Figurentheater gehört, dass es für ihn immer vieles gibt, was unbeschreibbar bleibt. Er findet die so genannten „Ränder“ weit interessanter als die Absichten, die er hat. Sein Denken kann z.B. in eine bestimmte Richtung gehen, während neben den Inhalten mitunter Spannendes „hängen bleibt“.

Bochdansky erläutert das so:

„Nehmen wir zum Beispiel Tschechows ‚Platonov‘-Bearbeitung, eine Paraphrase um dieses Stück, die ich gespielt habe: Ein Paar (Vater und Sohn) macht eine Reise nach Paris. Um den Vorgang zu dokumentieren, habe ich ein Schild geschrieben, auf dem ‚Paris‘ stand, und die 2 Puppen in einen Wagen gesetzt. Ich stellte den Wagen zu dem Schild ‚Paris‘: Das Wort stand für die Reise nach Paris. Ganz einfach: ein Zeichen. Genau diese Szene war für eine Frau aus dem Publikum einer der Höhepunkte des Stückes. Und das ist für mich wieder interessant. Denn diese Szene ist – von meiner Absicht her – ein Nebenprodukt, und das wurde für eine Betrachterin zur Sensation. Solche Dinge finde ich spannend. – Was ich oft so nebenbei und ohne Anstrengung mache, wird zum Punkt. DAS ist interessant: Was ich will und sehe und denke, ist anderswo ganz was anderes. Und was ich

³¹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

nicht „will“, nicht sehe, nicht denke..., DAS gewinnt plötzlich unerwartete Konturen, Bedeutungen oder Aspekte – im Spiel oder in den Augen anderer.“³²

Damit anerkennt Christoph Bochdansky neben der von ihm ursprünglich erdachten Dramaturgie also eine zweite, und zwar die des Lebens selbst, dank der individuellen Sichtweisen. Diese „zweite Dramaturgie“ aber variiert immer und birgt Überraschungen.

Es ist Bochdansky aber natürlich sehr bewusst, dass die Voraussetzung für jedes solcher „Nebenprodukte“ (wie des erwähnten Schildes ‚Paris‘) seine Anstrengungen drum herum sind. Deshalb kann und will er sich seine Arbeit auch nie leicht machen. Christoph Bochdansky hat erfahren, dass jede Bestrebung wichtig ist, weil das jeweils Eigenständige wesentlich ist; – auch deshalb, um authentisch zu bleiben.

Es interessiert auch, ob es – bei aller Weite des Fantasieraumes – bei Christoph Bochdansky Konstanten gibt und welcher Art diese sind. Er bleibt offen für alles, sagt er, egal, ob er ein Solo-Stück spielt (und seine Figuren „mitreden“) oder ob er in einem Team spielt, das zusammenfinden muss. Das einzig Konstante, das ihm einfällt, ist der Wunsch, sich selbst treu zu bleiben. Er macht, was er machen will, sagt, was er sagen will. Und auch wenn er riskiert, nicht anzukommen, zieht er „sein Ding“ durch. Und trotzdem – oder gerade deshalb – kann er inzwischen gut von seiner Kunst leben, stellt er lächelnd fest.

Es ist ja bereits so, dass Bochdanskys Figuren bekannt sind. Es werden diese witzigen, die urigen, die treffend oder unorthodox empfundenen Gestalt gewordenen Ideen zunehmend als „typisch für Bochdansky“ erkannt. Es gibt längst sein Markenzeichen und seine Fans. Damit sagt Bochdansky, dass er von Konstantem nicht allzu viel hält und fügt zufrieden an, dass ihm der Erfolg Recht geben dürfte.

Kommt seine Ästhetik aus der bildenden Kunst? Macht Christoph Bochdansky „Skulpturen“ nach Vorbildern? Bochdansky hat keine bewussten Vorbilder, räumt aber ein, dass natürlich immer alles einfließt, was er je an Eindrücken aufgenommen hat. Er arbeitet nach Impulsen, nach keiner bestimmten Ästhetik und selten mit vorgefasstem Plan, aber immer mit viel Intuition und Ruhe. Er ist immer auch bereit, jeden Plan sofort wieder los zu lassen, denn: „Es kommt ohnehin heraus, was kommen will.“³³

Mitunter nennt Christoph Bochdansky seine Figuren „materialisierte Experimentalbilder“. Er kann so sehr im Spielen sein, dass ihm ein Holzstück „unter den Fingern“ zur Puppe gerät, weil es ihn plötzlich inspiriert hat. Das besonders eigenwillige Resultat mancher Darbietung

³² Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

³³ Dito.

ergibt sich aus einem spontanen Versinken des Künstlers in einer neuen Geschichte. Aber auch wenn er selbstvergessen spielt, improvisiert, zeigt doch seine Fantasiewelt sehr authentisch in die Zeit der Vorführung und kommt an, was sein Publikum ihm mit oft frenetischem Applaus beweist.

Der Künstler selbst sagt, dass seine Figuren mitunter selbst ihre Geschichte mitbringen würden, so dass er lediglich zulassen müsse, „was erzählt werden will“. Was entsteht, wirke mitunter offenbar fremd auf Menschen, schräg vielleicht und faszinierend oder aufregend abgehoben, das sei von ihm aber nicht beabsichtigt. Die Welt, in der er arbeite und lebe, sei wohl – zumindest teilweise – eine grundlegend andere als die der ZuschauerInnen.

Die unerschöpflichen Einfälle des Christoph Bochdansky sind es vor allem, die das Publikum bezaubern: Er schaut etwa eine seiner Figuren so intensiv und unverwandt an, als erwarte er von ihr in jedem Moment essentiell Wesentliches, Überraschendes, als wäre sie ganz neu für ihn. Im stummen Dialog mit seiner Figur baut er Spannung auf, und diese Intensität teilt sich seinem Publikum mit. Dann folgt ihm sein Publikum wie gebannt, die Menschen schauen ebenfalls neugierig auf die Figur, als könnte diese in jedem Augenblick Sonderbares offenbaren. Was aber nebenbei entsteht, ist dieser dadurch erzeugte Magnetismus, der eine große Bereitschaft zu staunen im Publikum hervorrufen kann. Durch diese Atmosphäre des Wunderbaren erwirkt Bochdansky die Illusion des Theaters und gewinnt die besondere Aufmerksamkeit der Menschen für sein Tun. Sie „gehen mit“ und erschaffen mit, was so faszinierend wirkt. Bewegt sich schließlich die Figur, dann hat sie die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums.

Zuweilen erhellt eine Antwort oder ein Kommentar Bochdanskys, wie anders er manches sieht. Auf meine Frage, wie er etwa eine Schnur im Geschehen interpretiere, antwortete er beispielsweise freundlich, aber bestimmt, er sei ein Theaterspieler, aber kein „Theatererklärer“. Ich verstehe das so, dass er nicht erklären kann und will, was „sich ihm mitteilt“, bzw., was er spontan oder intuitiv während des Spielens macht.

Der große, weiße Schädel aus Knochen zum Beispiel, den Bochdansky in dem Stück *„Faust spielen“* als „Sorge“ in den Händen hält, und der flüchtig betrachtet dem eines Pferdes oder einer Kuh ähneln mag, ist von ihm selbst gefertigt, und zwar eben als „Schädel der Sorge“, als eine der Fantasiefiguren, welche die vorherrschende Stimmung der Szene nach seiner Idee untermauert. Wenn ich von Ähnlichkeiten spreche, dann dient das lediglich als Krücke zur Erklärung für „absolut Außenstehende“, damit jemand, der nicht dabei war, sich etwas

vorstellen kann. Für Christoph Bochdansky aber haben Pferd oder Kuh mit der Sorge absolut nichts zu tun, und diese „Ähnlichkeit“ ist für ihn nicht nur nicht nachvollziehbar, sondern im Grunde viel zu weit hergeholt, ja nahezu absurd, denn es gibt in der Szene ohne Zweifel keinerlei Zusammenhang zwischen den Begriffen ‚Tiere‘ und ‚Sorge‘.

Diese für Christoph Bochdansky typische Einstellung zeigt sich zum Beispiel sehr gut in dem Stück *„Ich freue mich“* das zunächst rein assoziativ und wie zusammenhanglos wirkt und endlich dennoch sehr schlüssig ist und eine besonders einleuchtende „Conclusio“ zeigt.

TheatertheoretikerInnen betonen sehr zu Recht die performative und politische Kraft des widerständigen Bruchstücks und weisen dem Fragment mitunter die Bedeutung von „Eigentlichem“ des Theaters zu.

Christoph Bochdansky übt sich unentwegt in Kreativität, erstrebt immer neu Perfektion, praktiziert in vielen Facetten die Ästhetik des Fragmentarischen und widmet sich so mit Freude, Sorgfalt und höchster Aufmerksamkeit „dem Eigentlichen“ des Theaters.

Als Beispiel für die Ästhetik des Fragmentarischen sei sein Stück *„Ich freue mich“* genannt, das in Kap. 4.2 ausführlich behandelt wird.

2.4 Arbeiten für Kinder – eine Auswahl

Christoph Bochdansky:

„Für Kinder muss man unbedingt ehrlich und ganz genau sein. Kinder sind nicht leicht zu betrügen. – Aber sie sind viel leichter als Erwachsene zu bezaubern.
Kinder sind ein sehr anspruchsvolles Publikum. Sie nehmen auch die kleinste Kleinigkeit wahr, und man muss sich anstrengen, um ihre Aufmerksamkeit nicht zu verlieren.
Wenn sie allerdings aufmerksam sind, dann ist eine konzentrierte Stille spürbar, die als aktive Wahrnehmung der Kinder das Zusammenspiel von Spieler und Publikum verdeutlicht.“³⁴

Mit selbst erfundenen ungewöhnlichen Geschichten ebenso wie mit traditionellen Märchen, teilweise eingesetzten Musikeffekten und kleinen Gags fesselt Bochdansky sein junges Publikum. Wenn es um wesentliche Lebensthemen geht, wird das schnell von den Kindern erkannt und honoriert, und sie lassen sich gerne ein auf sein Spiel. Nicht zu vergessen aber sind der hohe Unterhaltungswert und die Qualität sowohl der ausdrucksstarken Figuren als auch des Spieles durch Bochdanskys eigene – ansteckende – Begeisterung für das, was er transportieren will.

Ein Blick auf einige seiner Kinderstücke erhellt exemplarisch, worum es Christoph Bochdansky immer wieder geht und was er unter „Kinderbegleitung“ versteht.

Der einzeilige Text unter dem Titel des jeweiligen Stückes entstammt der Website Christoph Bochdanskys bzw. der in der Fußnote genannten Website.

Der Sitzbold / 1995, für Kinder ab 4 Jahren

„Jetzt sitzt so ein Sitzbold auf meinem Kopf und brüllt: „Das klappt nie!“ – und es klappt auch nichts mehr...“

Die Geschichte zeigt uns eine traumartige Reise durch den Kopf, durch ein Universum aus eigenwillig gestalteten Puppen, die wie Pflanzen oder seltsame Tiere ausschauen. Die Puppen stellen verschiedene Geisteskräfte wie Phantasie, Liebe, Engstirnigkeit oder Verstand dar. Denn da, in unserem Kopf, wo wir uns selber schwächen und sagen, das klappt nie, da ist auch das Gegenmittel zu finden!“³⁵

Das interessiert Kinder: die meisten kennen Probleme um Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen und erfahren hier sowohl Bewältigungsstrategien als auch Verständnis, Zuversicht und Ermutigung.

³⁴ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

³⁵ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

Rheingold / 1997, für Kinder ab 6 Jahren, Musik: Raino Rapottnig

„Der Riese Fafnir überlässt Christoph seine (riesengroße) Tasche und sagt ihm, dass er mit dem Zauberwort „Hupr Tupri“ alles von der Tasche haben kann. [...] Der Riese spricht über das Rheingold und warnt davor. In der Tasche findet Christoph den Zwerg Alberich. Auch er spricht vom Rheingold und behauptet, dass es ihm gehöre. Mit Hilfe der Tasche kann Christoph Alberich zwingen, von den Rheintöchtern und dem Raub des Rheingoldes zu erzählen.“³⁶

Am Anfang der Legende vom Nibelungenlied steht das Rheingold. Es wird der zerstörerische Eingriff in die Balance des Lebens beschrieben, der so folgenschwer ist, weil Alberich seine Liebe verflucht. Für Kinder erzählt Christoph Bochdansky die Geschichte vom Raub des Goldes, das auf dem Grund des Rheines von den Rheintöchtern bewacht wird. Mit sehr viel Liebe zu erzählerischem Detail wird aus der Goldraub-Geschichte ein wunderbares Stück Kommunikationstheater.

Als das Weltbild einst verloren ging /2001, Eigenproduktion mit Hubertus Zorell

„Die Geschichte handelt davon, dass alles und jede/r auf der Welt seinen Platz findet. Das ist eine gute Idee und ein schönes Weltbild, und solche Ideen werden vom Pegasus gebracht. Doch dem Teufel gefällt das nicht. Er verwandelt den Pegasus in einen Menschen. Der Erzähler beginnt nun mit der Geschichte "Als das Weltbild einst verloren ging." Damit die Geschichte auch jenen verständlich wird, die in einer auch noch so entfernten Sprache sprechen, hat er einen Dolmetscher dabei. Doch der Dolmetscher ist der verzauberte Pegasus... Dennoch gelingt es dem Erzähler und dem vermeintlichen Dolmetscher, den Teufel zu überlisten. Und möglicherweise bringen sie auch noch die verpatzten Weltbilder in Ordnung.“³⁷

Hier – ebenso wie in der *Weihnachtsgeschichte* – hält Christoph Bochdansky auf seine Weise ein Plädoyer für Toleranz, Vertrauen, Selbstbewusstsein und Lebensmut.

Die Weihnachtsgeschichte / 2001, Musik: Hannes Löschel

Diese Weihnachtsgeschichte ist eine Mischung aus Erzählung und Puppenspiel. Bochdansky spielt zwar mit klassischen Texten aus dem Evangelium, aber die Kunde, dass ein gerade geborenes Kind der neue König werden wird, nimmt er ganz persönlich und ermuntert dazu, sie auf das eigene Leben zu beziehen: Weihnachten ist dazu da, sich zu freuen, dass man auf die Welt gekommen ist. Außerdem hat seiner Meinung nach jedes Kind das Zeug dazu, Königin oder König zu werden.

Rapunzel / 2002, für Kinder ab 5 Jahren / Wiederaufnahme 2008

„Was macht uns traurig und unbeschreiblich glücklich und närrisch und selig und fröhlich und verzweifelt und erfinderisch und mürrisch und lustig und, und, und...? Die Liebe.“³⁸

³⁶ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

³⁷ Dito.

³⁸ Dito.

Im Märchen *Rapunzel* erzählt Christoph Bochdansky etwas ganz Wichtiges: Die Liebe findet uns überall, sogar mitten im Wald in einem hohen Turm, der weder Treppen noch Tür hat!

An dieser Stelle sei zur Erläuterung seiner Vorgangsweise eine Aufführung des Märchens „Rapunzel“ von Christoph Bochdansky geschildert, die er 2011 im Lilarum gespielt hat und die zu sehen ich Gelegenheit hatte.

Christoph Bochdansky vertraute schlicht auf die Fantasie der Kinder und auf die Bereitwilligkeit, mit der sie ihm tatsächlich folgten. Offenbar arbeitet er gemäß dem Credo: Je weniger Requisiten, umso mehr Freiraum bleibt für die kindliche Fantasie. Zumindest anfänglich war die Bühne fast leer. Zur Einleitung vollführte Christoph Bochdansky zu Klängen von Johann Sebastian Bach wie verzückt auf der fast leeren Bühne mit dunkelblauem Fußboden einen langsamen, sehr begeisterten Tanz und schuf damit eine besondere Atmosphäre.

Diese Szene hatte etwas Zauberisches und Faszinierendes. Mattes Licht erhellte gleichmäßig die Bühne, und er versetzte mit Musik und Tanz sein junges Publikum unversehens in eine „andere Welt“. Zuvor hatte er umständlich seine Schuhe ausgezogen und erklärt, dass er für das folgende Spiel sowohl bequem als auch besonders leise sein müsse, denn es gehe um eine heikle Geschichte, die sich vor langer Zeit ereignet habe. Geheimnisvoll lächelte er und unterstrich mit Gestik und Mimik die Bedeutung des zu schildernden Schicksals, legte auch den Finger an die Lippen, wie um sie zu verschließen, – und obwohl er bestimmt bis auf den letzten Platz gut zu hören war, verstand er zu wirken, als würde er flüstern. Danach tanzte er noch ein wenig wie verzückt, las dann aus einem „großen Buch“ die Geschichte in groben Umrissen vor und kam allmählich ins Spielen. Was entstand, war „Spannung pur“.

Auf der Bühne war mittig rechts ein Sessel zu sehen, und ganz am rechten Rand ein kleiner Tisch, auf dem ein Rekorder (für die Musik) stand und ein „übergroßes“ Buch lag, und links befand sich eine Art Notenständer, auf dem zwei (wie immer von ihm selbst hergestellte) Stoffpuppen saßen: die Eltern des Rapunzel. Der Sessel stellte die Mauer zur Zauberin dar, die es zu überwinden galt, um das Gemüse aus deren Garten zu pflücken. Dreimal kletterte der schlanke Christoph Bochdansky leise und geschickt, wiewohl aber gewollt umständlich über diese „Mauer“. Und als die Zauberin den Vater (den Bochdansky, mit der Vater-Puppe in der Hand, natürlich selbst darstellte) „erwischte“, wie er grade über die Mauer (= über die Sessellehne) kletterte, hob er schnell die – natürlich auch selbst hergestellte – Puppe Zauberin

mit grässlichem Gesicht und großen Augen vom Boden hoch, hielt sie sich selbst entgegen und herrschte sich als „den Vater“ mit verstellter Stimme an, dass er ihr Gemüse gestohlen habe.

Die etwa 4- bis 7-jährigen Kinder folgten dem Geschehen gespannt. Zwischendurch, wenn die Aufregung sich legen sollte, nahm Christoph Bochdansky immer wieder das Buch zur Hand, als würde er stocken und müsse nachlesen, wie die Geschichte weiter gehe. Ab und zu gab er statt zu lesen den Kindern Gelegenheit, sich einzubringen, etwa durch Fragen, was jetzt wohl passieren werde oder wie der Spruch wohl laute, damit Rapunzel den Zopf aus dem Fenster hängen würde etc.

Im Laufe des Spielens stellte er wenige vorbereitete weitere Requisiten auf die Bühne wie etwa einen ausziehbaren hohen Turm aus Karton mit ausgeschnittenem Fensterviereck, aus dem bald das kleine Gesicht der – „erwachsenen“ – Rapunzel-Puppe schaute und der lange, lange blonde Zopf heraushing, dann einen Baum (aus Stoff), an den der Prinz sein Pferd (beides auch Stofffiguren) band, und derselbe Baum war es, in dem sie später saß und um ihren Liebsten weinte, – der natürlich auch kam. Da durch den Fluch der Hexe Berge und Meer die Liebenden trennten, beleuchteten gelbe Scheinwerfer zuerst Sanddünen aus Stoff, und danach bewegte ein Gebläse die Plastikplane, die den blauen Fußboden gebildet hatte, so dass sie gut das wogende Meer vorstellen konnte. Und als der Boden nicht mehr wogte, stand der Baum wieder „auf festem Grund“.

Am Schluss ließ Bochdansky die Geschichte sanft ausklingen, das Erzählen als Überleitung in die Realität und die Musik wurden wieder vorrangig. Er tanzte noch ein wenig zur Musik von Johann Sebastian Bach, – und es hatte tatsächlich den Anschein als sei er selbst sehr erleichtert über den guten Ausgang dieser Geschichte –, zog seine Schuhe wieder an und ging schon währenddessen dazu über, die Kinder anzureden.

Dieses Anziehen der Schuhe hatte etwas sehr Normales und wirkte wie ein endgültiger Beweis, dass nun keine Hexe mehr drohe und alle zur ungefährdeten Tagesordnung übergehen könnten. Christoph Bochdansky setzte damit eine sehr alltägliche und den Kindern vertraute Handlung als kluge Überleitung und Hilfe, vollends aufzuwachen aus dem „Traum“ bzw. aus der Illusion.

Nach der Vorstellung kamen etwa 50 Kinder zwischen 3 und 6 Jahren nach vorn zur Bühne, wo Christoph Bochdansky mit ihnen plauderte. Er ermunterte die Kinder, alle Puppen und Requisiten anzuschauen und auch anzugreifen, und viele kamen der Aufforderung gern nach. Die Stimmung war sehr natürlich und fein: Christoph Bochdansky, Eltern und Kinder waren offensichtlich „konsolidiert“. Die Welt war danach für alle wieder spürbar „in Ordnung“!

Die gleichsam private Präsenz des Spielers auf der Bühne nach dem Spiel empfand ich vollends als besonders stimmig und calmierend. Bochdansky „stellt sich“, zeigt sich gewissermaßen als Garant des Sieges der Liebe über die Hexe und signalisiert damit: Wir können alles überwinden, wir haben gesiegt. Das ruft ein Gefühl von Richtigkeit und Selbstverständlichkeit hervor und ist sicher geeignet, eventuell vorhandene innere Spannungen bei Kindern zu lösen.

Helden der kleinen Aufmerksamkeit / 2003, Christoph Bochdansky & Gerti Tröbinger

„Zwei haben sich so ziemlich das Schönste, das sie haben, angezogen, um der ganzen Welt zu berichten worauf es ankommt: Die kleine Aufmerksamkeit. Es geht um den/die HeldIn und deren Prüfungen.“³⁹

Zwei „Helden“ treten an, um kleinen Alltäglichkeiten einen großen Stellenwert zu geben.

Christoph Bochdansky plädiert für Achtsamkeit, Sorgfalt, Bewusstsein und Überblick, für Genauigkeit, Ehrlichkeit und Zusammenhalt.

Leo auf dem Berg / 1984, für Kinder ab 4 Jahren

„Frühstück – wie jeden Tag, wie jeden Tag mahnt Leo’s Mutter zur Eile, wie jeden Tag trödelt Leo. Lieber malt er sich aus, was auf dem Berg los ist, dem größten Berg im ganzen Land, von dem hat er nämlich geträumt, und dort wohnt der Waldschratt und die wilden Bestien und der Zwerg, der alles weiß und der Bergwächter.

Aber Leo’s Mutter warnt vor diesen Berglern und will, dass Leo sich beeilt und endlich in die Schule geht. - Ein Spiel zwischen erdachter und realer Welt.“⁴⁰

Gibt es die „Bergler“ oder kommen sie nur in Leos Phantasie vor? Aber gewiss ist: Ohne dass man sich etwas ausdenkt, kommt man nirgendwo hin.

Leo auf dem Berg ist ein Loblied auf die Fantasie des Kindes.

³⁹ Siehe Website Puppenspiel-Portal It. Quellenverzeichnis.

⁴⁰ Siehe Website Bochdansky It. Quellenverzeichnis.

Onkel Dük im Nixenstein / 2006, für Kinder ab 5 Jahren

„Wenn die Blätter von den Bäumen fallen, dann schaut sie euch einmal ganz genau an. Es kann gut sein, das auf einem dieser Blätter Onkel Dük sitzt. Er liebt es, auf diesen Blättern durch die Luft zu segeln, – und bevor das Blatt zu Boden fällt, springt er auf ein anderes und segelt weiter, um die Welt und wieder um die Welt und wieder...“⁴¹

Der kleine Onkel Dük reist auf schwebenden Blättern durch die Welt und schenkt auf einfache Weise allen Glück, denen er begegnet.

Onkel Dük hat übrigens eine Behausung: Das ist ein Karton mit der Aufschrift „Nixenstein“.

2.5 Arbeiten für Erwachsene – eine Auswahl

Die getroffene Auswahl soll einen Eindruck geben von der Bandbreite der Themen und der Art der Stücke, die Christoph Bochdansky produziert.

Der einzeilige Text unter dem Titel des jeweiligen Stückes entstammt der Website Christoph Bochdanskys bzw. der in der Fußnote genannten Website.

Shipper Vavasseur Colombo / 1982

Dieses recht ungewöhnliche Solo-Stück um eine Kiste hat Christoph Bochdansky noch während der Ausbildung erdacht und auch gespielt, und zwar als „eine Collage über die Liebe und den Pioniergeist, als die Erde noch eine Scheibe war“. Das war sein erstes abendfüllendes Programm.

Christoph Bochdansky spielt das Stück nicht mehr.

Treibholz ein echter Kosmopolit / 1988, Bochdansky & Breuss

Christoph Bochdansky – Puppenspieler, Rose Breuss – Tänzerin

Bochdansky und Breuss zeigen groteske Szenen in der Verkettung von Bewegungsfiguren und Figuren aus Dingen als eine gleichwertige Verbindung aus Tanz und Puppenspiel.

Christoph Bochdansky nennt *Treibholz* die Personifizierung der Metamorphose, die Tanz und Puppenspiel verbindet: Tanz und Spiel halten einander ständig im (Spiel-)Fluss. Bochdansky:

„Es geht um die Möglichkeit, verschiedene Ereignisse im selben Raum zur selben Zeit wahrzunehmen und auf diese zu reagieren. – Ein Vorschlag zu einem spannenden Experiment.“⁴²

⁴¹ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

⁴² Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Kasperltrilogie:

Mit dem Kasperltheater für Erwachsene findet Christoph Bochdansky auch einen Zugang zum „Kind im Manne“.

1.) Kasperl – du Depp! / 1995

Solo von und mit Christoph Bochdansky

Ist Kasperl am Ende „so klug als wie zuvor“? Oder ist er lernfähig?

Mittels einiger Verwandlungskünste stellt Bochdansky Themen und Situationen in den Raum, die der Protagonist, der aus einem Holzscheit entstandene Kasperl, nach Überwindung einiger Hindernisse meistert.

Was sich wie das „Rezept“ für herkömmliches Kasperltheater ausnimmt, ist das Vehikel zum Entwurf einiger Grundsatzfragen des Lebens und des ewigen Kampfes zwischen Gut und Böse, den Menschen zu bestehen streben.

2.) Kasperl – dieser Mann ist eine Fälschung / 2001

Spiel und Ausstattung: Christoph Bochdansky, Musik: Hannes Löscher, Regie: Christoph Werner

„Ein Stück über eine veritable Identitätskrise von Christoph Bochdansky, der sich einbildet, der Kasperl zu sein. [...] Er versucht Konflikte zu beseitigen, die werden aber immer mehr und behaupten, dass er eine Fälschung ist. [...] Das Stück ist ein Soloprogramm, muss ein Solo sein, weil – der Kasperl ist allein.“⁴³

Identität hat viel mit unseren Wünschen zu tun. Muss „Mann“ immer genau wissen, was Wünsche über uns aussagen? – Das schafft Konflikte. Aber Kasperl, der nur Gut oder Böse kennt, braucht wirklich keinen Konflikt. Er ringt um den Durchblick.

3.) Ich habe gerade eine Frau gegessen / 2007

Eine Zusammenarbeit Christoph Bochdanskys mit *Gyula Molnár & Hannes Löscher*

„Das Gedicht „Die Riesin“ aus *Die Blumen des Bösen* von Charles Baudelaire war eine bedeutende Anregung für dieses Stück und wird darin vom Teufel vorgetragen (der behauptet, es wäre von ihm, was aber natürlich nicht stimmt).“⁴⁴

Anerkennung verdient Christoph Bochdansky in diesem Stück schon allein für die Aufspaltung seiner selbst in sechs verschiedene Rollen. Das Stück ist eine Gratwanderung zwischen Naivität, gutem Geschmack, eindeutigen Parodien und philosophischen Weisheiten über die Liebe.

⁴³ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

⁴⁴ Dito.

Es geht um das Verhältnis zwischen Männern und Frauen am Beispiel eines Kasperltheaters. Der Kasperl wünscht sich eine Frau. Aber er ist ein unbewusster Wurstel und braucht in Wahrheit ja nur eine Mutti (oder eine Großmutter). Er schleicht dem Teufel nach, um ihm die Riesin wegzuschnappen, denn irgendwie will er sie auch „haben“. Der Teufel bedauert, nicht mehr ‚Glanz des Himmels‘ zu sein, und er will Trost bei der Riesin suchen. Aber er prahlt gern und ist ein Egoist ohne Herz. Das Krokodil wiederum liebt Frauen, weil sie weich sind und gut schmecken, verliert aber an der Riesin bald das Interesse, da sie ihm unerreichbar ist. (Diese drei „Typen“ kennen wir!)

Kurz: Die Liebeskunst ist nicht einfach. Der Penis des Kasperls und das Herz des Teufels, beide als hinderlich weggeworfen (– und beide blind! –), kommen Hand in Hand zur Riesin und werden fröhlich eingelassen. Für die anderen bleibt das Tor verschlossen.

Die ausnahmslos selbst gefertigten Figuren sowie Vortrag und Spiel Bochdanskys machen ebenso Atmosphäre wie sein Kasperlspiel-Schema samt entsprechender Diktion. Auf diese Weise folgt das Publikum willig einem Spektakel, das ein tiefgründiges Stück Gesellschaftskritik transportiert – und uns zugleich auch ein Lächeln abringt.

Das Buch der Kerle / 1997, Musik: Raino Rapottnig

„Große Dinge sind geschehen – und wir haben das Glück, dass sie schon vorbei sind, so können wir sie in aller Gemütlichkeit betrachten.

Große Helden waren auf Erden - und wir möchten sie aus Walhalla, den ewigen Jagdgründen, vom Olymp oder aus der Hölle zu uns bitten, damit sie uns zu Erkenntnissen verhelfen.“⁴⁵

Christoph Bochdansky unternimmt eine Fallstudie über das Wilde der Männer. Die großen Helden, die auf Erden waren, sollen zeigen, wie es im Lauf der Geschichte zur „Kerlebildung“ kommen konnte, der Voraussetzung für das Wilde der Männer.

Zwielicht: Hüte dich, bleib wach und munter! / 1998

Christoph Bochdansky mit Klemens Lendl, Hannes Löscher & David Müller (*Die Strottern*)

Anregung zu dieser Aufführung war ein Text aus Joseph von Eichendorff's Gedicht „Zwielicht“, und zwar die letzte Strophe:

⁴⁵ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

Was heut müde gehet unter, hebt sich morgen neugeboren.
Manches bleibt in Nacht verloren - hüte dich, bleib wach und munter!

„Die Musikzuspielungen sind eine Auswahl aus den zwei Klavierzyklen "Kinderszenen" und "Waldszenen" von Robert Schumann. Ein Stück ohne Worte, ein Stück, das mit Ironie darüber nachdenkt, in was für absurde Situationen wir gelangen können in einer Umwelt, die sich ständig verändert und die wir sicher nicht im Griff haben. Aber wir haben gute Möglichkeiten, von den Veränderungen nicht nur überrumpelt zu werden, vorausgesetzt man betrachtet die Welt - wach und munter!“⁴⁶

Bochdansky begibt sich dabei in eine seltsame Welt der Metamorphosen, die ihn einfangen und ihn schließlich verschlucken. Es gibt wunderliche Begegnungen, die ihm etwas zeigen. Die Grenzen zwischen dem, was er verändern oder verwandeln kann und dem, was ihn verändert oder verwandelt, sind nicht offensichtlich und verwischen zuweilen.

In diesem Stück beschäftigt sich Christoph Bochdansky mit den Grauzonen des inneren und äußeren Lebens und stellt Fragen: Was ist Zwielicht? Welche Tageszeit? Ein Zustand? Was geschieht im Zwielicht mit unseren Wahrnehmungen und Gefühlen – und wieso? Bochdansky hat sich hier mit drei Größen der Wiener Musikszene (den „Strottern“) zusammengetan, um ein neues Format zu kreieren, das er selbst ‚skurril‘ nennt.

Was macht der Faun am Nachmittag? / 2002

Die Musik dazu ist eine Auswahl von Klavierstücken von Claude Debussy und einer Bearbeitung seines *Nachmittag eines Fauns*, nebst munteren elektronischen Einsprengeln von Hannes Löschel.
Choreografie: Rose Breuss

„*Was macht der Faun am Nachmittag?* bezieht sich auf *Nachmittag eines Fauns* des Waslaw Nijinsky (Musik: Claude Debussy von 1912), das sicherlich eines der berühmtesten Ballette der Tanzgeschichte ist.

Er sollte schlafen, der kleine Faun, denn sein Vater, der große Faun, hat ihn ins Bett gesteckt. Und wie er so hinwegdämmert, sieht er sieben Nymphen, die wunderbare köstliche Torten bringen, die müssen für ihn sein, denn was so gut aussieht muss einfach für den kleinen Faun sein. Doch auf einmal ist da sein Vater, der große Faun...“⁴⁷

Die Idee hinter dieser Aufführung ist, dass der Faun inzwischen Vater eines Sohnes geworden ist. Diese Sichtweise bietet die Möglichkeit, unterschiedliche Lebensalter auf der Bühne zu zeigen: Es tanzt Harmen Tromp, der zwischen 1968 und 1975 Solotänzer beim Netherlands Dance Theatre war, neben einem Kind und neben jungen Tänzerinnen am Anfang ihrer Karriere.

⁴⁶ Siehe Website Bochdansky It. Quellenverzeichnis.

⁴⁷ Dito.

Ich freue mich / 2004

Solo-Stück von und mit Christoph Bochdansky, Musik: Johann Sebastian Bach, Hannes Löschel

„Das schönste Leben, das du haben kannst ist dein Leben, so werfe ich alle Last von mir und freue mich. Ein Satz wie eine Rutschbahn direkt in die Arme von Freund Hein. Vor ihm stehen, edel und groß sich zu geben, stolz zu sein auf all das, was man vollbracht hat und in seiner letzten Stunde Tränen der Rührung im Auge. So und nicht anders wünsche ich’s mir. Die Arie *Ich freue mich auf meinen Tod* aus der Kantate *Ich habe genug* von Johann Sebastian Bach, ein barockes memento mori, als Achse, um die sich ein Mysterienspiel zwischen volkstheaterhaften Possen und rätselhaften Bildern herumschleudert [...]“⁴⁸

Als Christoph Bochdansky die Bühne betritt, trägt er viele Verkleidungen übereinander. Er wirft ein Kostüm ums andere ab, und immer entsteht etwas Neues, Anderes, Fremdes: Er erzählt damit von Metamorphosen bis ans Lebensende – und vielleicht noch darüber hinaus.

Sommernachtstraum – reorganisiert / 2005

Christoph Bochdansky und das Figurentheater Wilde & Vogel

Live-Musik: Charlotte Wilde

Regie: Astrid Griesbach

Ausstattung & Spiel: Christoph Bochdansky, Michael Vogel

„Das Stück ist eine Koproduktion von Christoph Bochdansky (Wien) und Figurentheater Wilde & Vogel (Stuttgart) mit dem FITZ! Zentrum für Figurentheater in Stuttgart und dem Berliner Theater des Lachens. Es wurde im Februar 2005 im Rahmen des 14. Internationalen Figurentheaterfestivals Erlangen aufgeführt.“⁴⁹

Bochdansky und Vogel greifen aus Shakespeares Komödie verschiedene Aspekte heraus und kreieren auf den Spuren von Shakespeares Geist im *Sommernachtstraum* eine eigene Atmosphäre. Inmitten einer von anthropomorphen Gebilden oder künstlichen Wesenheiten dicht bevölkerten Gegend philosophieren die beiden Protagonisten über Gott und die Welt.

Das Unterösterreich / 2007

Ein Varieté von Christoph Bochdansky, Hannes Löschel und Wolfgang Vincenz Wizlsperger

Dieses „philosophische Varieté“ meint (u.a. auch) die österreichische Seele und wirft generell einen scharfen Blick auf Chauvinismus, Spießhaftigkeit und geistige Kleingärtnerei. Das Spiel mündet über „Chaos und Kopfschütteln“ immer wieder im gedankenlosen Alltag. Ein sozial- und gesellschaftskritisches Spiel voller Dramatik und mit tiefem Sinn kommt witzig mit kleinen Häusern und Männchen und mit schöner Landschaft auf grünen Polstern daher und kann nach Belieben und Laune „natürlich“ auch einfach nur mit Humor gesehen werden.

⁴⁸ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

⁴⁹ Siehe Website FITZ! Stuttgart lt. Quellenverzeichnis.

Faust spielen / 2008

Zusammenarbeit Christoph Bochdanskys mit *Figurentheater Wilde & Vogel*

„Weib, Wissenschaft und Welt: jeglicher Besitzanspruch wird in Faustens Tod ad absurdum geführt. Fausts Visionen einer freien Zukunft auf errungenem Grund gehen auf in einer geplatzten Tüte, gefüllt mit Staub....Und wir? Wissen wir noch, was eine Seele ist? Und welcher arme Teufel wird uns noch irgendetwas dafür geben, wenn sie uns selbst nichts mehr wert ist?“⁵⁰

In diesem Stück geht es um Kreativität, Philosophie und Psychologie, um erste und letzte Fragen, um Gier, Verführbarkeit und geistigen Widerstand, aber auch um den Streit der „zwei Seelen in des Menschen Brust“: Wofür wir bereit sind, „unsere Seele dem Teufel zu verkaufen“, wie hilflos wir manchmal „im Jugendwahn baumeln“, wie Gesellschaft und Verwandtschaft be- und verurteilen zu dürfen meinen, wenn eine junge Frau fehlt. Kurzum, die ernstesten Themen sind alle da. Und doch: Bochdansky und Wilde & Vogel relativieren alles. Wer glaubt, erlebt Erlösung durch Gretchens Beispiel, die büßt und betet. Für Nichtgläubige ist einmal mehr „alles Schimäre“. Dass „alles Vergängliche nur ein Gleichnis“ ist, stimmt letztlich für alle.

Aus dem bisher über Christoph Bochdansky Gesagten erhellt, dass dieser Künstler Wesentliches zu unserer Kultur beiträgt und dass im Grunde jede seiner Arbeiten einen weiteren Beleg für die Notwendigkeit der Verbreitung des Figurentheaters in Österreich darstellt. Dies soll auch durch das folgende Kapitel unterstrichen werden.

⁵⁰ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

2.6 Die „Handschrift“ des Künstlers Christoph Bochdansky

In diesem Kapitel suche ich die „Handschrift“ des Künstlers zu identifizieren: Das für ihn Typische, seine Botschaft, seine Absichten, seine Sprache, seine Themen und seine Art der Vermittlung.

Christoph Bochdansky fahndet immer nach der eigenen Vision, der er auch treu bleibt – bis ans (oft offene) Ende. Das ist typisch für ihn.

Zwei konstruktive, ermutigende Botschaften konnte ich eruieren, die Christoph Bochdansky an seine Mitwelt richtet: Beständig ist nichts als die beständige Wandlung. Und – vor allem an die Kinder klingt es immer wieder durch –: Alles liegt an dir! Gib nicht auf!

Bochdanskys Absichten: Er will Affinitäten zwischen seinem Theaterspiel und dem Leben für die Begriffsdiskussion fruchtbar machen, er will unsere Wahrnehmung schärfen und den Diskurs lebendig halten, um Kernpunkte zu markieren, von denen aus sich weiterdenken ließe. In gewissem Sinn ist er Antenne für das, was sich ringsum tut und wofür er sensibel macht.

Seine Sprache: Dort, wo Christoph Bochdansky den eigenen Körper – zum Beispiel mit Tanz, Pantomime oder als facettenreicher Maskenträger und Figurenspieler – als vorrangiges Ausdrucksmittel ins Zentrum des Spieles rückt, gewinnt er oft märchenhaft-mystische Ausdruckskraft, da führt er sein Publikum mitunter auch zurück in das Bewusstsein eines magischen Alters, wo das Kind bereitwillig alles für möglich hält, wo jedes Ding Bedeutung und Bewusstsein hat. Entsprechend fasziniert folgt ihm das Publikum in eine andere Welt.

Bochdanskys Art der Vermittlung: Er bleibt sich selbst treu, horcht und spürt genau seinen Impulsen nach und drückt aus, was für ihn jeweils vorrangig ist. Dort, wo er improvisiert, tut er dies im Dienste der Erkenntnis einer Wahrheit, die zu teilen er sein Publikum einlädt, oder auch in größter Offenheit, um selbst überrascht zu werden. Nach eigener Aussage Christoph Bochdanskys verhält es sich so, dass er gern während der Proben improvisiert. Es gibt Vorlagen oder Skripts, die teilweise fixiert werden und teilweise Freiraum lassen. In Übereinkunft mit seiner Regie kann es dann dabei bleiben, dass eine Idee auf der Bühne weiterhin frei ausgeführt wird. Es kann sein, dass eine Idee ganz konkret durchdacht und dann nach Plan im Stück eingebaut wird, die aus dem Improvisieren entstand. Es kann aber auch

sein, dass bewusst Freiraum für Improvisation zu einem ihm dafür geeignet erscheinenden Thema gelassen wird, die spontan eingesetzt werden kann. Dies geschieht mitunter beispielsweise in Korrespondenz mit seinem Publikum, insbesondere wenn er entsprechende Resonanz erfährt. Dies etwa ist der Eindruck, den ich im Gespräch mit ihm gewonnen habe. Christoph Bochdansky wehrt sich allerdings vehement gegen jede Fixierung auf eine bestimmte Arbeitsweise in seiner „Theaterrealität“.

Christoph Bochdansky folgt zudem gern dem „Prinzip der eigenwilligen Überraschungen“. Dabei bringt er auch Abwesendes durch Geräusche, Gerüche, Bilder, Requisiten etc. zur Präsenz, wie etwa bei ‚*Faust spielen*‘ einzelne Szenen durch Geräusche ersetzt werden oder die „anmutige Gegend“ durch zwei wabernde Stangen symbolisiert wird, deren blinkende Enden tatsächlich an Glühwürmchen erinnern.

In den Arbeiten Christoph Bochdanskys finden sich rätselhafte, vieldeutige oder überraschende Elemente immer wieder.

Alle seine Stücke stellen im Grunde variantenreiche Aspekte der Auseinandersetzung zwischen sich und dem Sein, zwischen sich und dem Publikum, zwischen sich und seiner Entfaltung, zwischen sich und den oben angeführten Lebensthemen in immer neuen Variationen dar. Dabei geht es Christoph Bochdansky nicht um eine „missionarische Botschaft“; es ist offenbar lediglich sein Bedürfnis, sich auszudrücken und sich damit auch zu zeigen. Die Frage ist für ihn nicht, was geschieht, sondern die, wie wir auf das Geschehen antworten bzw. reagieren.

Sein Spiel für Kinder ist weitaus gradliniger als das Spiel für Erwachsene. Für Kinder gibt es immer einen leicht nachzuvollziehenden Sinnzusammenhang und oft auch ein Happy End – allerdings in einem speziellen Sinn, zu dem Bochdansky die Kinder behutsam hinführt, wobei er ihre Aufmerksamkeit unterstützend auf das Wesentliche lenkt, es aber auch beharrlich einfordert. (In diesem Zusammenhang sei hier beispielsweise an den einleitenden Text zu ‚*Rapunzel*‘ erinnert.)

Christoph Bochdansky bietet beispielsweise für Kinder kindgerechtes Figurentheater jenseits aller Niedlichkeiten an: „Das scheue Tier Liebe“ entzieht durch seine liebevollen Küsse selbst dem Sitzbold alle negative Energie. Der kleine Teufel sucht seine Opfer unter den Dummen und Eitlen; aber eine Dumme, die nur einfach, aber nicht eitel ist, begeht „aus Gewohnheit“

eine gute Tat, und schon ist sie für die Hölle wieder verloren. – Übrigens: Wie z.B. das „Tier Liebe“ aussieht, entspringt allein seiner Fantasie und wird immer völlig akzeptiert!

Christoph Bochdanskys Themen korrespondieren mit seinem Wertekanon – sowohl Werke für Kinder als auch für Erwachsene betreffend – und sind essentiell: Aufmerksamkeit, Respekt, Selbstrespekt, immer wieder Fantasie, Kreativität, Konfliktfähigkeit, Toleranz, Hilfsbereitschaft, Vertrauen und Selbstvertrauen, Zuversicht, Achtung, positives Denken, Mut und Ehrlichkeit – besonders den eigenen Gefühlen gegenüber – sowie Disziplin und persönliche Denk- und Handlungsfreiheit. Das bewirkt beim Zuschauen das Gefühl, dass da einer vom Vertrauen in das Leben und in sich selbst erzählt, von dem er seinem Publikum immer wieder ein kleines Stück mitgibt. Bochdansky ist ja keineswegs blind für die Realität; er sieht nur immer auch einen Funken Positives, Optimistisches und hat Zuversicht. Er glaubt immer neu daran, dass alles noch offen und Neues möglich ist. Kurz: das Ungemach hat nicht das letzte Wort. Er lässt es nicht zu – und beschwört uns, das auch nie zuzulassen: Christoph Bochdansky erinnert uns daran, unsere Macht, unsere Autonomie und unser Mitspracherecht in allem zu wahren und zu nützen, so wie viele seiner Protagonisten das tun.

Die spielerische Auseinandersetzung mit diesen oben genannten essentiellen Themen gehört zu Christoph Bochdanskys Markenzeichen. Schwieriges oder Ernstes kommt immer wieder auch leicht, lächelnd und tänzelnd daher. Diese „Verstellung“ oder „Verkleidung“ sollte nicht missverstanden werden: Sie nimmt Schärfe aus dem transportierten (Kon-)Text, verlangsamt das Geschehen gewissermaßen, schafft Distanz und Gelegenheit zum Überblick und erleichtert damit das individuelle geistige „Zutrittstempo“ der Rezeption, – z. B. in konkreten Fällen der Konfrontation mit Unausweichlichem, Unaussprechlichem, Unantastbarem, Unbeschreibbarem.

Geradezu ein Paradebeispiel für das lächelnde und zuletzt sogar zuversichtliche Sich-Fügen in Unausweichliches, Unbeschreibbares ist seine Kommunikation mit dem Tod in dem Stück *„Ich freue mich“*, wie es in dieser Arbeit beschrieben wird. Dieses Einverständnis mit dem Unveränderlichen gerät Christoph Bochdansky (bzw.: wen oder was meint er wirklich?) nachgerade zum Triumph über sich selbst.

Wie könnte ein Gesellschaftsmodell aussehen, welches hinter Christoph Bochdanskys Tun und Denken steht? Spontan drängt sich hier einmal der Community-Living-Gedanke auf, der das ideale, von gleichberechtigter Teilhabe geprägte Leben in der Gemeinschaft fordert und forciert. Er hat sich dazu nicht explizit geäußert. Aber eine solche „gleichberechtigte Teilhabe“ ist in allen Stücken Christoph Bochdanskys stets implizit vorhanden, und er zeigt sie aus Überzeugung ebenso in seiner Haltung wie in seinem Umgangston. Auf der Suche nach Literatur zu diesem Modell fand ich ein Jahrbuch der Community Living - Bewegung, und diesem entnehme ich folgende – im vorliegenden Zusammenhang signifikante – einleitende Grundsatzklärung:

„Elementary education has a dual function: first, to guide and direct the physical, mental, social and emotional growth of boys and girls; and second, to improve the quality of community life. A school which accepts this dual responsibility to children and community is neither childcentered nor community-centered. It is centered in the lives of all the people.“⁵¹

Am Schluss einer Arbeit von Eberhard Döring über Karl Popper findet sich im Zusammenhang mit der Frage nach einem möglichen gedanklichen Gesellschaftsmodell Christoph Bochdanskys ein ebenfalls passendes Statement:

„In unserer schöpferischen Kraft liegt die individuell unterschiedliche Kraft und der keineswegs von Geburt an gleiche Elan, der uns dazu befähigt, dass jeder auf seine Weise seinen Beitrag zur Sinnstiftung und Freiheitsverteidigung leisten kann.“⁵²

Christoph Bochdansky nimmt gewissermaßen vorweg oder setzt jedenfalls in seinem Spiel selbstverständlich voraus, dass jedes menschliche Wesen zu jedem Zeitpunkt einen eigenen sinnstiftenden Beitrag leisten und auch mit seiner Entscheidung den weiteren Lauf der Dinge beeinflussen kann. Und in seinem Tun ermutigt er unentwegt dazu, dass jede/r Einzelne sein Potential entdecken und fördern möge. Darüber hinaus ist es Bochdansky m. E. um das selbstverständliche Menschenrecht im Rahmen einer egalitären Gesellschaftsstruktur zu tun.

Was kann „typisch Bochdansky“ bedeuten?

Typisch für Christoph Bochdansky ist zum Beispiel eine unbeschreibliche Ausdruckslosigkeit in Blick und Haltung, eine trotz Trickreichtum und offensichtlicher Lust am Spiel zur Schau gestellte Distanzierung, und das Kreieren skurrilster Bilder und Bild gewordener Fantasien inklusive Symbolik und Schalk samt subversiver Kritik, das sind typische Erscheinungsformen seiner Aussagekraft und -lust. Meistens steht ja dieses „Nichts im Blick“

⁵¹ Vgl. „Community Living and the elementary school“ in: *The nat. elementary Principal*. Yearbook 24/1945 .

⁵² Döring, Karl R. Popper. *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, S. 140.

krass im Gegensatz zu dem, was Bochdansky zeigt. Auf solche Weise gibt Bochdansky der Interpretation Raum, enthält sich sozusagen selbst der Aussage, und gleichzeitig verblüfft er und verstärkt dadurch noch die Wirkung seines Spiels.

Eine der typisch hintergründigen Facetten eines Christoph Bochdansky ist z. B. auch die Idee der "diabolisch wirkenden Kehrseite eines Pelzmantels" angesichts all der beschämenden Dimensionen unseres heutigen Umganges mit Tieren. Indem er mit diesem „Pelzmantel“ auf der Bühne steht, äußert er wortlos und doch „unüberhörbar“ seine kritische Ansicht im Sinne von Umwelt- und Tierschutz im Zuge einer Aufführung mit dergestalt zum Symbol gewordenen Bildern, stellt aber seinem Publikum völlig frei, zu verstehen: „Wer Augen hat zu sehen, der sehe...“

Der Anblick der nackten, glänzenden inneren Haut des Tieres wirkt wie eine einzige Anklage, so als hätte jemand den Menschen gehäutet. Es erinnert an den Schmerz der Tiere und an die Eitelkeit der Menschen jenseits von Verantwortung und Mitgefühl. Der makabren Wirkung liegt unzweifelhaft eine sorgfältig durchdachte Inszenierung zugrunde.

Christoph Bochdansky behandelt sowohl Themen wie etwa die Mann-Frau-Problematik in „*Ich habe gerade eine Frau gegessen*“ als auch philosophische, soziale, weltanschauliche, zeitkritische, ethische, völkerrechtliche Themen, die dazu beitragen können, unsere Gesellschaft zum Umdenken zu bewegen.

Dabei haben weder Pessimismus noch Anklage Platz, es gibt nie den erhobenen Zeigefinger und immer viel Unterhaltungswert. Damit wirkt er positiv und konstruktiv: Sein Spiel ist „öffentliches Transportmittel für Gedanken“, das Menschen weiter beschäftigen kann.

Im Schaffen Christoph Bochdanskys fällt die große Themen- und Perspektivenvielfalt auf, wie allein ein Blick auf die Titel seiner Aufführungen belegt. Und schon an den Kurzbeschreibungen seiner Werke ist zu erkennen, wie Christoph Bochdansky engagiert und variantenreich Menschen anspricht.

Er macht Programm für sehr junge und für erwachsene Menschen, er spielt Klassisches („*Rapunzel*“, „*Erlkönig*“ etc.) sowie Gemeinschafts- und Eigenproduktionen („*Sommernachtstraum – reorganisiert*“, „*Der Sitzbold*“, etc.), für zartbesaitete Seelen („*Helden der kleinen Aufmerksamkeit*“, „*Rheingold*“ etc.) ebenso wie „starke Kost“ für robuste Lebenskünstler („*Faust spielen*“, „*Frau Blaha's Magd*“ etc.), gegen Mobbing („*Das*

Unterösterreich, die *Kasperltrilogie* etc.) und für Außenseiter (*Ich freue mich...*, *Shipper Vavasasseur Colombo*, etc.). Christoph Bochdansky spielt aber auch Gemeinsames mit Musik, mit Tanz und Literatur (*Ich freue mich*, *In einem Land*, *Was macht der Faun am Nachmittag?*, *Treibholz*, *Onkel Dük im Nixenstein*, etc.)

Seine Themen bearbeitet Christoph Bochdansky in immer neuen Varianten. Wie facettenreich das aussehen kann, werden auch jene zwei seiner Stücke zeigen, die ich in dieser Arbeit analysieren werde:

Ich freue mich erzählt von Tod, Fantasie, Selbstbestimmtheit, Individualität, Humor, Lachen, Mut, Kraft, Offenheit, Vertrauen, Zuversicht, Freiheit, vom Träumen, vom Lächeln angesichts der Wechselfälle des Schicksals – und auch vom schließlichen Triumph des vitalen Lebens.

In *Faust spielen* geht es um Kreativität, Philosophie und Psychologie, um erste und letzte Fragen, um Gier, Verführbarkeit und geistigen Widerstand, aber auch um den Streit der „zwei Seelen in unserer Brust“. Das sind immer noch auch Goethes Themen. Die Verfremdung dabei geschieht durch das Wie des Umgangs damit.

Der Eigensinn gehört zu Christoph Bochdanskys Stärken. Hermann Hesse beschreibt den Eigensinn als den wichtigsten aller Sinne, weil er Treue zu sich selbst bedeutet. Solch ein Eigensinn tritt bei Christoph Bochdansky zum Beispiel zutage, wenn er am Schluss des Stückes *Faust spielen* vor sich hin pfeift, und wenn er und Michael Vogel lächelnd und wie spielerisch-selbstverliebt tanzen. Damit bringen sie nach dem Spiel wieder sich selbst scherzend in den Vordergrund als wollten sie sagen: Seht her, das ist unsere Sicht der Dinge. Im Übrigen aber ist ja, wie Ihr wisst – und wie wir soeben dargetan haben –, frei nach Goethe „alles Vergängliche nur ein Gleichnis“.⁵³

Wie sieht sein Eigensinn in *Ich freue mich* aus? Wenn Christoph Bochdansky seine Fantasien über den Tod darstellt, vorwiegend gibberische Zwiesprache pflegt mit Wesen, die es „eigentlich“ nicht gibt und mit diversen Unmöglichkeiten verkehrt – bis hin zu den „Würmern aus seinem Grab“, um danach leichtfüßig und wie triumphierend davonzuschlendern, ja, zu tänzeln, zeigt er sich in seinem Element. Diese weißen Würmer

⁵³ Reinöß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / Schlussworte des ‚Chorus Mysticus‘, S. 860.

drückt Bochdansky offensichtlich von innen – d. h. nachdem „Freund Hein“ ihn ins Grab gelegt hat – auf dünnen Drähten in die Höhe, an deren Ende sie sich teilweise sogar krümmen und miteinander zu kommunizieren scheinen. Ein schwacher Lichtspot sorgt dafür, dass das Publikum diese Dinge deutlich genug als Würmer identifiziert – und Assoziationen anstellen kann. Offen bleibt am Ende, ob Christoph Bochdansky, der aus dem Grab „aufersteht“ und von der Bühne tänzelt, ohne alle Bürde in ein neues Leben geht oder eben nur aller Bürden ledig ist. – Die Kantate Bachs („Ich freue mich auf meinen Tod...“) stärkt obendrein durchaus Assoziationen mit „Begräbnismusik“ zu dem Geschehen.

Das fantasievolle Experimentieren ist ebenso eine seiner Stärken, und zwar im unbedingten Vertrauen darauf – als einem wesentlichen Element seiner Kreativität –, dass das Neue auch tatsächlich entstehen wird. Die Summe der „Fundstücke“ in Kopf, Gefühl, Raum und Zeit entwickelt offensichtlich eine wirkungsvolle Kooperation und schafft Neues aus dem „Zufälligen“.

Das unwillkürliche Eintauchen in den Schöpfungsprozess, das Bochdansky nach eigener Aussage erlebt, während seine Figuren entstehen, spiegelt sich wider in der Versunkenheit beim Spielen, die selbst ein Plädoyer für die Treue gegenüber Träumen und Visionen ist. Das bewusste und zuversichtliche Verweilen zwischen Bewusstem und Unbewusstem ist heute für Christoph Bochdansky ein tragfähiger Prozess in Lebensfreude, aus dem er Kraft, immer neue Lust zum Spiel und neue Ideen schöpft.

Hinsichtlich des Themas Eigenverantwortlichkeit erläutert Bochdansky, dass es immer auch um den ihm so kostbaren Eigen-Sinn geht: um die Formulierung der eigenen Standpunkte und um eine sehr persönliche Sicht auf die Dinge.

Zuweilen stellt er Figuren dar, die, wenn sie keine Eigenverantwortlichkeit zeigen, dadurch konsequenterweise in größte Schwierigkeiten geraten. Dies zeigt er aber nicht so deutlich im Sinn von Lehrstücken. Das Publikum soll ja angesichts der Arbeit Christoph Bochdanskys eigene Schlussfolgerungen ziehen, manche Standpunkte selber suchen und finden und das eigene Urteilsvermögen aktivieren.

Die Lust daran, Verdrehung und unkonventionelles Verhalten zu zeigen ist groß. Es gibt ja bei Bochdansky reichlich subversives Potential.

Einerseits unterstützt er legitimerweise die Lust an Unterhaltung und zeigt dahingehend ein gewisses Entgegenkommen dem Publikum gegenüber, indem sein Spiel meistens locker und unbedarft scheint. Dabei schafft er Oberflächen, die sich a priori sehr offen und freundlich zeigen und auch nicht abstoßend wirken sollen. Andererseits nimmt er durchaus auch Möglichkeiten wahr, durch die für das Publikum angenehme Öffnung bestimmte subversive Aspekte „hinüberzuschieben“, wie er das ausdrückt. Er nimmt sich aber auch gern zurück und stellt den Menschen immer wieder sehr bewusst frei, was und wie viel sie dem entnehmen, was er zeigt.

Christoph Bochdanskys Figurentheater ist auf diese Weise Unterhaltung, Impulsgebung und Denkfabrik zugleich, und es ist sowohl zur Herausforderung als auch zur Förderung von (nicht nur jungen) Menschen – auch im Hinblick auf pädagogisch-therapeutische Ziele – hervorragend geeignet und bietet sich zur sinnvollen Nutzung an.

3 Das Objekttheater

Figuren- und Objekttheater gehören zum gleichen Genre und werden zumeist zusammen genannt. Sie erfüllen mit ähnlichen Mitteln ihre Funktionen und fließen unter Umständen sogar teilweise ineinander über. Es erscheint mir daher angebracht, auch kurz das Objekttheater zum Thema zu machen.

Dieser Beitrag soll einerseits zur Beschreibung und Definition dieser Theaterform dienen, andererseits zeigen, dass es verwandte Ansprüche, Bedingungen und Beziehungen wie die der besonderen Objekt-Mensch-Beziehung sowohl im Objekttheater als auch im Figurentheater gibt.

Auch über das Objekttheater schreibt Gert Engel einen erhellenden Artikel. Hier gelte es v.a.

Folgendes zu beachten:

„1. Eine Eigenart des Objekttheaters ist die Reziprozität als besondere Form der Beziehung zwischen Akteur und Objekt:

- keine Rangordnung zwischen Objekt und Schauspieler
- dabei reicht die Präsenz eines Objekts auf der Bühne
- Objekte sind gleichermaßen Träger der Handlung, wie es im traditionellen Verständnis von Theater der Rolle des Akteurs zugeschrieben wird.
- Das egalitäre Beziehungsverhältnis zwischen Gegenstand und Manipulator beeinflusst das Geschehen auf der Bühne, bestimmt den Gang der Handlung und erzeugt die Wirkung beim Zuschauer. An ihm ist auch das Spezifische des Objekttheaters auszumachen.

2. Die visuelle Codierung gilt als zweites wesentliches Merkmal. Der Versuch, in einen Dialog mit dem Gegenstand (als Partner!) einzutreten, um seine Aussage-Kraft für das Theater zu nutzen, hat zur Voraussetzung, dass man seine Sprache versteht. Aber wie lernt man ihr Vokabular, ihre Grammatik? Wie hört man ihre Melodien? Der Schauspieler, der mit dem Gegenstand arbeitet, muss um das Erfassen von dessen Qualitäten, Strukturen, Eigenarten bemüht sein. (Er muss sich davor hüten, „von vornherein Bescheid zu wissen“!) Aber wo findet er Methoden, nach denen er sie bestimmen kann? Ein Teil könnte intuitiv oder assoziativ erfasst werden. Für den übrigen Teil kommt der systematische Versuch, die den Gegenständen innewohnenden Ausdrucksweisen, ihre eigene Sprache zu entdecken, der Intuition korrigierend oder bestätigend zu Hilfe.

Gestehen wir nun aber den Figuren keine ihnen „innewohnenden Ausdrucksweisen“ zu, so müssen wir die Möglichkeit anerkennen, dass selbst aus einer einseitig aufgebauten oder auch fantasierten Beziehung der Spieler seine Inspiration beziehen und darstellen kann.“⁵⁴

Ad 1. geht es also darum, die auratische Ausstrahlung von Dingen aufzugreifen und sie in die schauspielerische Arbeit einzubauen. In einer sehr persönlich geführten Auseinandersetzung mit seinem autonomen (dinghaften!) Gegenüber setzt der Schauspieler seine Autorität gegen die des Gegenstandes, beide als gleichberechtigt auf der Bühne akzeptierend.

⁵⁴ Engel, „Ein Begriff und sein Sinn“, in: DaT, Heft 18/1995. S. 25f.

Ad 2.: Diese Möglichkeit der Inspiration anzuerkennen fällt angesichts der Erfahrungen leicht, die mit dem Figuren- und Objekttheater gemacht werden können und so oft schon gemacht wurden.

Gert Engel lässt schließlich in demselben Artikel Jacques Templeraud und Catherine Poher zum Thema zu Wort kommen:

Templeraud:

„Objekttheater? Da kommt es auf nicht beschreibbare Wechselwirkungen an, die sich zwischen Schauspielern, Gegenständen und Zuschauern entwickeln können. Für mich ist wichtig, möglichst technische Mittel zu vermeiden, die zu „schwer“ sind: sich nicht zustellen, weniger sagen, mehr anregen.“

Poher:

„Nicht schon im Vorhinein wissen. Sich keiner Sache sicher sein. Gestalt verleihen für alles, was sich in Worten nicht sagen lässt, was sich jedoch in den Raum schreiben lässt durch die Bewegung, die Gesten, den Blick, ein Objekt, Ein Bild, einen Atemzug... Aufmerksam sein in jedem Augenblick, um die Grammatik einer neuen Sprache im Moment ihrer Entstehung anzuwenden. Ausdruck finden für Eindrücke. Nicht eine Rolle spielen, sondern spielen wie ein Kind. Ein Gefühl für Wahrhaftigkeit.“⁵⁵

Das Objekttheater würde ich wie das Figurentheater als einen spannenden Gegenentwurf zum Theater unserer Tage bezeichnen. In beiden Sparten muss der Manipulator große darstellerische Disziplin, Offenheit und Intensität aufbringen, um im Spiel authentische Formen zu schaffen. Beide Genres unterstützen, fördern – und fordern sogar – die Fantasie, die Vision, die kreative Kraft und Innenschau, die sinngemäß bewirkt, dass Türen weit aufgehen, die wir vielleicht schon für verschlossen hielten. Wir sollten erkennen, wie dringend wir es brauchen, die „große Kleinkunst“ für uns alle zu entdecken und selbstverständlich nutzbar zu machen!

⁵⁵ Engel, „Ein Begriff und sein Sinn“, in: DaT, Heft 18/1995. S. 25f.

3.1 Wovon und wie das Puppen-, Figuren- und Objekttheater erzählen kann

An den Anfang dieses Kapitels stelle ich Feststellungen der berühmten Puppen- und Figurenspieler Albrecht Roser und Werner Knoedgen sowie Christoph Bochdanskys über das Puppen- oder Figurenspiel; – denn der „Theaterkosmos“ speist sich ja wesentlich aus der Persönlichkeit der Spieler.

Neben einigen Betrachtungen zur Geschichte der herkömmlichen Kasperlfigur kommt Albrecht Roser zu Wort. Für Roser wäre ideal, wenn jeder Figurenspieler mindestens einmal im Leben mit einem Stück Karton ein Schauspiel zuwege brächte. Er selbst spielte buchstäblich mit allem. Roser nennt die Puppe auch das Gewissen und die Seele des Theaters.

Diese Sichtweise bezeichnet einerseits die besondere Zugangsweise zu diesem „anderen“ Theater, andererseits aber auch die besondere Haltung der Spieler zu ihrem Metier. Von „Gewissen“ und „Seele“ in diesem Zusammenhang zu sprechen ist als Hinweis zu verstehen auf tiefere Dimensionen des Hineinfühlens in das Geschehen, wo die Figur oder die Puppe zwischen dem Kind in uns und dem Erwachsenen vermitteln soll: Mitunter ist es die „von der Puppe“ eingeforderte innere Entscheidung „zwischen Haben und Sein“, die unser Verstehen ermöglicht und Türen öffnet zu einer sehr poetischen Welt.

Zur Illustration des Spektrums und der Perspektiven, der Dichte und Lebensnähe, der Weisheit und Disziplin und vielem mehr, wozu das Figurenspiel hinführen und wovon es erzählen kann, seien an dieser Stelle erhellend einige typische und wesentliche Anmerkungen des bekannten Puppen- und Figurenspielers Albrecht Roser wiedergegeben, die dieser in dem Video-Film „*Invasion der Puppen*“⁵⁶ trifft. Es soll gezeigt werden, wie Arbeit und Leben des Figuren- oder Puppenspielers ineinander greifen und ihn Lebensregeln lehren. In dem Film kommt auch Werner Knoedgen zu Wort, ebenfalls ein berühmter Figurenspieler, der aus dem deutschsprachigen Raum kommt und weltweit arbeitet.

Albrecht Roser lehrten die Puppen nach eigener Aussage, dass Balance das höchste ist, was der Mensch im Leben erreichen kann. In dem erwähnten Dokumentarfilm zeigt er eine neu entstandene Figur, die er konzipiert und gebaut hat und erläutert, wie schwierig es war, sie in

⁵⁶ Albers, Karin, *Invasion der Puppen. – Faszination für Erwachsene*. Festival-Dokumentation mit Albrecht Roser u.a.: D 1998. (3.205.912), USA-Festival der UNIMA, 1998. - entliehen aus der Videothek des Instituts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien.

Balance zu bringen. Und Roser bemerkt dazu: Im Spiel wie im Leben bemühe er sich darum und freue sich über das Erreichen von Balance auf vielen Ebenen seines Lebens.

Für Albrecht Roser (geb. 1922) ebenso wie für Werner Knoedgen (geb. 1947) entsteht und besteht – nach eigenen Aussagen in dem zitierten Film – das Selbstverständnis der Figurenspieler auch und besonders durch die intensive Arbeit mit „leblosen Dingen, mit denen sie Lebendiges behaupten“.

Der Spieler brauche, so Roser, vor allem sehr viel Hingabe, um die tote Materie „zum Leben zu erwecken“. Es seien ja doch Puppen und nicht kleine Schauspieler, auch wenn sie – einmal in der Hand des Figurenspielers – für diesen und für die Zusehenden lebendig zu werden scheinen. Und gerade dieser Umstand mache das Flair, die Eigenart und das Faszinosum des Figurenspiels aus. Und dann sei da noch das Spüren der Tatsache, dass die Hand das Zwischenglied zwischen dem Körper des Spielers und der Puppe sei, was aus der Verbindung von Mensch und Figur etwas Magisches entstehen zu lassen scheine. In der Tat gehe das Puppen- und das Marionettenspiel ja weit über das Handwerkliche hinaus. Puppenspieler sähen in der Puppe eine Art Behältnis, das zunächst leer sein müsse, um die „Seele“ aufzunehmen, die sie werden bzw. „spielen“ solle. Roser vergleicht die Marionette auch mit einem Instrument, welches vor dem Spiel gestimmt werden müsse. Er müsse sie vor der Vorstellung „bespielen“, um ihre Wesenheit zu spüren und sie authentisch spielen zu können. Wenn er das versäume, merke er es während der Vorstellung, indem die Figur nicht so spiele wie sie nach seinem Willen sollte; und das könne sehr irritierend sein. (– Das Spüren einer „Wesenheit“ darf hinterfragt werden.)

Interessant ist auch, dass Rosers Erkenntnisse aus Untersuchungen mit seinen Figuren allgemein nachvollziehbar und psychologisch belegbar sind. Er spricht in dem Film auch von den beiden sehr unterschiedlichen Qualitäten des Willens und der Konzentration, die keinesfalls zu verwechseln seien: Volle Konzentration sei zu jedem Spiel nötig. Der Wille aber sei ein sehr subtiles Instrument. Wenn der Puppenspieler merke, dass sein eigener Wille sich zu stark durchsetze und seine Darbietung verkopft und nicht „puppengerecht“ würde oder ihm „irgendwie“ aus der Hand gleite, sei er gut beraten, das Spiel zu unterbrechen und etwas anderes zu machen. Es ist anzunehmen, dass die richtige Qualität und „Dosis“ der Konzentration dabei eine Rolle spielt und Roser stellt fest, diese sei willentlich nicht so einfach zu erreichen.

Albrecht Roser erklärt in diesem Video auch, mit den Figuren sei zwischen Schauspielern und Marionetten prinzipiell kein großer Unterschied, aber die Marionetten seien mit dem Status des Instrumentes zufrieden und würden „sich ganz geben“. Er spricht auch davon, dass eine Figur, einmal geschaffen, mitunter „selbst sagen würde, was sie will“ und niemand wisse im Voraus, wohin die Figur ihn führen werde.

In Theaterzeitschriften ist immer wieder zu lesen, viele gute Figurenspieler würden an die „Seele“ ihrer Figuren glauben. Das klingt nachgerade schizophren; es gehört aber offensichtlich zu dem Metier der FigurenspielerInnen, „zu glauben wider alle Vernunft“, um aus der Einheit, die sie mit ihrer Figur bilden, alles herauszuholen, was sie sich vorgenommen haben bzw. was ihnen „vorschwebt“. Der Widerspruch und das Geheimnis daran bleiben; und die Identifikation ist wohl nötig.

Inwieweit Figurenspieler eigene unbewusste Anteile abspalten oder ob sie mit ihren Projektionen sprechen, sei dahingestellt. Sie müssen in jedem Fall die absolute Kontrolle behalten über die Figur als ihr Instrument des Ausdrucks.

Puppenspieler sind offensichtlich mitunter kindlichen Gemüts und distanzieren sich dann wohl ganz gern von den Zweckmäßigkeiten und Unbildern der Welt. Es mag vorkommen, dass die Projektion kindlicher Anteile auf diese Weise stattfindet, dass der Spieler die Figur wie einen Filter zwischen sich und das Publikum hält und sie sagen lässt, was er selbst nicht zu sagen wagt oder nicht sagen will. Denn „im Falle des Falles“ würde das Publikum ohne Zweifel auf eine Figur nie so aggressiv reagieren wie auf einen Menschen. Eine Puppe ist jedenfalls weniger bedrohlich. Es mag sein, dass ein Figurenspieler mit dem kindlichen Ich der Menschen kommunizieren will. In mancher Hinsicht ist sicher auch leichter, etwas auf verharmlosende Weise zu zeigen, und mensch bewirkt eher etwas, wenn das Publikum keine „Mauer“ als Schutzwall aufbaut. Faktum ist, dass nicht die Figur macht, was sie will, sondern dass sie das macht, was der Figurenspieler will. – Es ist natürlich gut vorstellbar, dass die Spieler ihre Figuren sehr intuitiv lenken und dabei subtilste Vorgänge darstellen.

Unbestritten anzunehmen ist dagegen Rosers Feststellung, dass jedes Stück seinen Rhythmus habe und das Denken organischer und flexibler mache. Ferner fordere das Figurentheater die Fantasie nicht nur der Mitwirkenden: die Zuschauenden – als Teil des Prozesses – seien genauso wichtig.

Hier sei darauf hingewiesen, dass im Unterschied zum Figurentheater die Figur des Schauspielers nur den materiellen Teil des Wortes „Figur“ abdeckt. Der Gegenstand der „Figur“ aber wird zum Darsteller; er wird „in anderer Funktion“ erlebt. Überdies: Im Figurentheater können nicht nur Gegenstände die Funktion von Darstellern und Handlungsträgern übernehmen. Den Raum kann man zudem anders dreidimensional ausspielen: Puppen und Figuren können auch „schweben“. Der Bewegung kommt im Puppen- und Figurentheater besondere Bedeutung zu, weil über die Bewegung wiederum Inhalt entsteht und vermittelt wird, – und zwar denknötwendig intensiver als beim Schauspieler.

3.2 Exkurs zur Kasperlfigur

Den Kasperl, so wie er ihn interessiert hätte, hat Bochdansky als Kind nie erfahren. Er bedient sich daher heute nur einer „Anmutung“ dieser Tradition, um damit zu arbeiten.

In seiner „Kasperl-Trilogie“ nimmt die Geschichte folgende Formen an:

1. Dieser Mann ist eine Fälschung.

Da geht es um das Scheitern am fremden Vorbild und um die daraus resultierende Identitätskrise.

2. Ich habe gerade eine Frau gegessen.

In diesem Stück behandelt Christoph Bochdansky die „Mann-Frau-Problematik“.

3. Kasperl, du Depp!

Ein Holzschicht wird vor den Augen des Publikums zu seiner Kasperltheaterexistenz erhoben. Das Kasperltheater wird seinem mystischen Zweck übergeben, dem ewigen Kampf zwischen Gut und Böse.

Dem Kasperl gegenüber nahm Bochdansky also ursprünglich eine „Anti-Haltung“ ein. So wie das Kasperltheater seiner Kindheit war, fand er es dumm. Er erlebte belehrendes Kindertheater oder derbes Blödeln. Dem gegenüber stellt Bochdansky fest, dass das Kasperltheater im Grunde aus der Mystik kommt: Der Narr überwindet den Tod. Das Thema ist interessant, aber es wurde einfach zu flach behandelt.

Ende des 19. Jahrhunderts hat der bayrische Adelige Franz von Pocci für das Münchner Marionettentheater Kasperlstücke mit Motiven aus der Märchen- und Sagenwelt geschrieben.⁵⁷ Damals hatte der Kasperl noch seine besondere anarchistische Kraft. Aber nach dem Krieg war diese Kraft ganz weg, und das Kasperlspiel wurde damit uninteressant. Der Kasperl wurde später nicht mehr rehabilitiert, sondern diese sehr flachen Spielformen wurden beibehalten. Ausführende waren zumeist Lehrer, die moralisierend weiter gespielt haben.

Wenn heute der Kasperl wieder die Bühnen bevölkert, ist das für Kinder allerdings nicht immer nur Unterhaltung: er soll oft Vorbild sein (Kasperl beim Zahnarzt oder beim Arzt,

⁵⁷ Vgl. Minuth, *Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst*, 1996.

Kasperl als Verkehrsteilnehmer; Kasperl ist brav, helfend, folgsam etc.): Kasperl macht nie Probleme.

Der Kasperl war Volkstheater, Belustigung, Unterhaltung, Ironie. Der Kasperl war (und ist teilweise immer noch) eine triebhafte Ich-Figur, die nur an ihren Vorteil denkt. Man durfte ursprünglich als Kasperlspieler auch recht derb sein.

Die Trennung zwischen Kindern und Erwachsenen gab es zunächst gar nicht, weil das Kasperltheater Stegreiftheater am Jahrmarkt war. Das haben natürlich sowohl Kinder als auch Erwachsene gehört und gesehen. Ursprünglich gab es meist nur den Kasperl und den Tod – und evtl. dazu noch eine landestypische Figur. Um die verschiedenen Seiten des Charakters „Kasperl“ darzustellen, wurden aber zunehmend verschiedene Figuren benutzt, und so sind immer mehr Puppen um den Kasperl aufgetaucht.

In vielen Ländern Europas erlebt derzeit das Genre des Puppenspiels eine Renaissance. Auch Kasperl und seine „europäischen Verwandten“ sind wieder populär.

Die Namen der traditionellen Kasperlfiguren Europas sind variantenreich: Hanswurst, Kasperl (A und D), Kasperek (CSSR), Paprika Jantschi oder Vitéz László (H), Guignol oder Jean Potage (F), Punch (auch: Mister Punch) & Judy (GB), Pulcinella oder Polichinelle (I), Petruschka (Russland).

Auch Pulcinella (& Co.) spielt mit dem Tod – zwischen Dynamik und Retardieren. Die Figuren sind oft mit Fressen und Saufen beschäftigt (-> ungebremste Vitalfunktionen). Und Essen ist meistens auch im Namen der Kasperlfiguren enthalten. Der Hanswurst, ursprünglich eine recht derbe Schauspieler-Rolle, ist später ins Puppentheater abgewandert.

Die Theaterzeitschrift *Figura* Nr. 33 vom März 2001 widmet sich dem Thema Kasperltheater, und über die Ursprünge des Kasperl ist auch in der Theaterzeitschrift *Puppen, Menschen und Objekte*, Ausgabe 2001 /2 Interessantes zu finden. Beide Hefte gibt der Verband Deutscher Puppentheater e.V. in Göttingen heraus.

3.3 Kurzer Abriss über die Figurentheaterszene

3.3.1 Figurentheater für Erwachsene und Kinder in Wien und in Wien-Nähe

In diesem Kapitel folgt ein kurzer Überblick über die Figurentheaterszene in Wien und Umgebung.

Christoph Bochdansky unterscheidet sich natürlich einerseits aufgrund seiner Persönlichkeit und Eigenart von anderen Figurenspielern, aber auch durch seinen eigenen Sinn für Spielwitz, Satire und Grotteske, durch seine Art, spielerisch zu philosophieren und die subtile Art der Ermutigung zur Lebensfreude in vielen Facetten, – wie ich dies im Zuge dieser Arbeit zeige.

Es gibt in Wien unzählige Puppen-, Figuren- und Objekttheater mit zum Teil sehr variierenden Zugangsweisen zum Spiel, so dass von einer „Linie“ durchwegs nicht gesprochen werden kann. Es soll hier nur kurz gestrafft die Vielfalt der Arbeitsweisen angeschnitten werden.

Abgesehen von der Unterscheidung zwischen Kinder- und Erwachsenenstücken mit entsprechenden Unterschieden zu Themenschwerpunkten und Darbietungsart gibt es natürlich ein breites Spektrum an Stilmitteln. Neben dem Spiel mit Handpuppen, Stabpuppen, Marionetten, Figuren und Objekten gibt es Schattenfiguren, aber auch Masken, Ganzkörpermasken und Humanetten sowie Kombinationen aus Schauspiel, Masken- und Puppentheater – mit oder ohne Musikbegleitung bzw. Geräuschkulisse.

Es gibt im *Domino* in Wien eine Variante des Mixed-Media-Theaters für Erwachsene, das verschiedene Stil- und Ausdrucksmittel des Puppen-, Silhouetten- und Schwarzen Theaters⁵⁸ mit Tanz und Musik verbindet.

Das Wiener Masken- und Musiktheater betreiben zwei ausgebildete Geigerinnen, die sich intensiv mit dem Zusammenspiel von Masken und Musik befassen.

⁵⁸ Schwarzes Theater ist eine Form des Theaterspiels, wobei schwarz gekleidete Spieler/Figuren vor schwarzem Hintergrund spielen und so „unsichtbar“ sind. Durch die aus dem japanischen Bunraku-Spiel stammende Form lassen sich erstaunliche Illusionen erzeugen.

Manche Theater spielen so genannte Gärtnerstücke für kleine Kinder, wo immer ein Mensch der Mittler zwischen Bühne und Publikum ist. Manche spielen ausschließlich Märchen, Sagen und anderes Kinderprogramm. Es gibt natürlich ebenso herkömmliches Kasperltheater für Kinder – und nicht herkömmliches Kasperltheater für Erwachsene, wie es auch Christoph Bochdansky macht. Manche haben sich schwierigen Themen verschrieben wie etwa Arbeitslosigkeit, Krankheit, Missbrauch oder Tod, und sie finden dafür auch eine Bildsprache. Manche behandeln in offener Spielweise mit teilweise animatorischem Charakter Konfliktsituationen aus dem Alltag, um zu deren spielerischer Bewältigung anzuregen.

Erwähnenswert sind auch Theater wie das *Karagöz*, das türkische Schattentechnik in traditioneller orientalischer Form zeigt, und das *Taijo*, das japanische Originalmärchen für Kinder zeigt, die unter Hervorhebung japanischer Kultur und Tradition zum Mitdenken anregen und Gefühle ansprechen sollen.

Manche Theater schlagen eine Brücke zwischen Tradition und Moderne, manche spielen mit eher pädagogischer, manche mit künstlerischer, manche mit politischer Intention, wie etwa Wiener politisches Kabarett mit Handpuppenspiel.

Das *Kabinett-Theater*⁵⁹ in der Wiener Porzellangasse zeigt eine vielschichtige figürliche Variationsbreite und neue dramaturgische Gestaltungsmittel unter Einbeziehung von Musiktheater sowie auch einer metaphorischen Ebene. Um die Weihnachtszeit werden während der Vorstellung Äpfel gebraten, deren Duft den kleinen Theaterraum erfüllt und die nachher verzehrt werden können.

In Wien gibt es überdies auch Kinderkonzerte (im Großen Wiener Musikvereinssaal, zum Beispiel unter dem Titel „Die Königin der Instrumente“), wo das Instrument als Hauptfigur den Kindern nahe gebracht wird und sich zum Teil „selbst erklärt“, zum Teil erklärt wird.

Und dann finden in Wien und anderen Städten auch noch die Mitmachkonzerte von *Bernhard Fibich* für kleine SängerInnen und TänzerInnen ab 3 Jahren statt, wo der Wohlfühlfaktor groß geschrieben wird und die Kinder mit der Situation im Theater vertraut gemacht werden. Sie

⁵⁹ Vgl. Michalek, *Das Kabinetttheater. Entwicklungsgeschichte und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene*. Dipl. Univ. Wien 2009.

können dabei oben auf der Bühne ebenso wie unten im Saal mitsingen und – den Liedtexten entsprechend – mittanzen bzw. vorgezeigte Bewegungen mitmachen.

In manchen Theatern ist Mitmachen ausdrücklich erwünscht. Einige Figurenspieler treten im Rundfunk oder im Fernsehen auf, viele nehmen regelmäßig an Festivals im In- und Ausland teil, um Aktuelles zu zeigen und zu sehen und sich auszutauschen. Es gibt literarisches Figurentheater, wie das *Theater Monokel*, Clown Habakuks Puppensirkus im *Theater Arlequin* und das musikalische *Puppenkabarett* des international bekannten Pianisten Norman Shetler, der sich mit seinen Puppen in musikalischen Unterhaltungsprogrammen für Kinder und Erwachsene über den Star- und Heroenkult der Musikszene lustig macht.

3.3.2 Interessantes und Kurioses zum Figurentheater außerhalb Österreichs

Ives Baudin

ist Direktor und Intendant des *Théâtre de la Poudrière* in Lausanne, einem „Theater der Superlative“. Dieses ist insofern außergewöhnlich und interessant, als die Bühnenportalhöhe teilweise 8 Meter beträgt, und auch Stelzfiguren mit 8 m Höhe werden verwendet.

Yves Baudin erhielt 2003 den Schweizer Kinder- und Jugendtheaterpreis.

Werner Knoedgen

ist Mitbegründer und Leiter des Studienganges Figurentheater an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart und Mitglied des Theaterbeirats des Goethe-Instituts als Spezialist für Figurentheater. Seine Arbeit umfasst ebenso zahlreiche klassische Hochschulinszenierungen und Publikationen.

Albrecht Roser

war an Gründung und Aufbau des FITZ in Stuttgart wesentlich beteiligt und unterrichtete ebenfalls an der Kunsthochschule in Stuttgart. Sehr bekannt wurde er durch die Aufführungen von „Gustav und sein Ensemble“ oder „Oma aus Stuttgart“, durch die Teilnahme an internationalen Festivals sowie durch viele Inszenierungen und Fernsehauftritte. Viele der von ihm geschaffenen Figuren befinden sich heute im Museum für Puppentheaterkultur, kurz PUK, in Bad Kreuznach, das dem Grandseigneur des deutschen Puppenspiels im Herbst 2007 eine Sonderausstellung über sein Lebenswerk gewidmet hat. Roser errang auch internationale

Auszeichnungen. Seit 1996 gab es jährlich Sommerakademien in Stuttgart, Varazdin und an der State University of Connecticut im Puppet Arts Program mit Albrecht Roser: Meisterklassen und Akademien für Fortgeschrittene und Lehrgänge für Anfänger.

Parodie, Pantomime, Parabeln und Clownerien, der Zauber der Erfüllung im Spiel, die Kommunikation mit dem Publikum – das sind die Ingredienzien, durch die Rosers Spiel weltberühmt wurde. Ab 1951 entwickelte Roser die Bauprinzipien der Marionette weiter, deren Grundlagen er bei F. H. Bross gelernt hat: Der Schwerpunkt wird bei seiner modernen Marionette tatsächlich zum Zentrum der Bewegung. Technik und künstlerische Aussage sind eine Einheit. Roser gilt weltweit als Marionettenspezialist. Die magische, „beseelte“ Figur ist für ihn das Zentrum seiner Kunst.

Nachtrag: Am 19. April 2011 ist Albrecht Roser im Alter von 88 Jahren gestorben.

Annette Scheibler

ist Schauspielerin, Figurenspielerin, Regisseuse und betreibt seit 1992 das *Theater pepperMIND* in Stuttgart. Sie setzt teilweise emanzipatorische Schwerpunkte, (z. B. für den *KinderKulturVerein Stuttgart*: „Über unnütze Wut und nützlichen Zorn“). Nach einigen ausgesprochen erfolgreichen Solo-Produktionen verstärkte sie die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen der freien Theaterszene, wie z. B. mit dem *Materialtheater Stuttgart* und mit dem *Theater des Lachens* in Berlin. Annette Scheibler übernimmt auch Lehrtätigkeiten als Gastdozentin für Figurentheater in Stuttgart und in Bochum.

Das Volkstheater „opera di pupi“

aus Sizilien arbeitet vorwiegend mit fast menschengroßen Puppenfiguren aus massivem Holz und Metall, die bis zu 20 kg schwer sein können. Der Kopf steckt am Ende einer Eisenstange, die der Spieler hält. In der rechten Hand trägt die Figur eine Metallwaffe, und an dieser Hand ist auch ein dünner Eisenstab für den Spieler zur Führung angebracht. Die 2. Hand trägt einen Schild, den der Spieler der Puppe vor das Gesicht ziehen kann. – Die Puppe ist an einem Faden befestigt. Der Spieler steht auf der „Brücke“, d. h. auf einem stabilen Holzbrett hinter der Bühne. Eine der Sohlen des Spielers ist aus Holz, und zwar zum Knallen und Lärmen, um Schlachtenlärm zu simulieren. Das Spiel ist immer dasselbe: Auf einer Seite sind die guten Christen, auf der anderen die bösen Sarazenen. Der Kampf ist laut. Nach einer Weile liegen viele tot herum, dann ist eine kleine Pause. Der Vorhang fällt, – die „Toten“ werden weggeräumt, – und es geht weiter: Kampf, Tote, Pause. Kampf, Tote, Pause....

Das war im Grunde die erste „Soap-Opera“ der Puppenbühne mit 95% männlichem Bühnenpersonal. Dieses Spektakel ist zuweilen immer noch bei Festivals in Italien zu sehen.

Peter Schumann

ist US-amerikanischer Theaterregisseur und Bildhauer deutscher Herkunft. Um dem breiten Spektrum der möglichen Varianten des Puppen- und Figurentheaters Rechnung zu tragen, sei dieser Figurenspieler hier erwähnt, der zwar in Vermont, USA, lebt, der aber (auf Einladung bzw. auch anlässlich der UNIMA-Festivals) weltweit seine Aufsehen erregenden Veranstaltungen darbietet. Das Theater wird hier vergrößert – und nicht verkleinert wie sonst –, und zwar durch große Stabpuppen, die mitunter von mehreren Leuten getragen werden müssen. Aus Schumanns Experimenten hat sich das *landscape-theatre* entwickelt, wo es ganze Landschaftszüge voller Riesenpuppen gibt. In den 70er-Jahren nannte er sein Theater das „Bread & Puppet-Theatre“, um anzudeuten, dass das Leben und das Kunstschaffen zusammenzubringen sind, um miteinander zu arbeiten:

In einer Kiesgrube sitzt dann z. B. das Publikum „im Theater“ – wie auf Treppen, und gegenüber werden Berghang, Bergrücken und Horizont bespielt, indem die enorm großen Puppen von mehreren Personen über die Berggruppen geführt werden. – Auch das ist Puppentheater, nur in anderem Maßstab. Übrigens stellt Schumann diese Vergrößerungen auch selbst her.

Notiz: Im Gegensatz dazu miniaturisieren deutsch-schweizerische Puppenspieler gern. Ebenso kommen aus Tschechien und aus Russland eher kleine Figuren.

4 ‚Faust spielen‘ und ‚Ich freue mich‘

Das Fragmentarische, die Andeutung einer Idee oder Richtung, die Störung, die Leerstelle, den Bruch als Rätsel und Herausforderung liebt Christoph Bochdansky besonders. Er besteht geradezu auf der Akzeptanz von Offenem, von Mut und Risiko, von Zwischenräumen, Resten und Rissen, des Scheiterns, Versuchens, Trennens, Mixens oder auch des Nichtverstehens. Das zeigt sich – wie in allen seinen Arbeiten für Erwachsene – auch in dem Stück ‚*Ich freue mich*‘, das zunächst rein assoziativ und wie zusammenhanglos wirkt und endlich dennoch sehr schlüssig ist, weil die vielen „Bilder ohne Text“ sich sinnvoll – und bewusstseinsbildend – in ein Ganzes einordnen. Im Nachhinein wird ein roter Faden durchaus denkbar.

Im Interview sagt Bochdansky:

„Gerade das Fragment hat besonders diese performative Kraft, es kann Abwesendes zur Präsenz bringen, uns öffnen in Richtung von etwas vielleicht nicht Sagbarem. Ich empfinde etwas wie die Lust an dem, was den offenkundigen Sinn übersteigt.“⁶⁰

Dieser Spielauffassung entspricht auch die Idee, einzelne Szenen bei ‚*Faust spielen*‘ durch Geräusche zu ersetzen, Requisiten vom Wort ins Bild zu setzen (wie etwa die „anmutige Gegend“ durch zwei wabernde Stangen symbolisiert wird) sowie andere symbolhaft zu verwenden oder frei zu assoziieren, wo das Publikum folgen soll. Die Künstler nehmen eine große Tragödie virtuos auseinander und setzen sie klug, ironisch und mit viel Spielwitz wieder zusammen.

Die Nutzung der Reclam-Ausgaben zu Faust I und Faust II ist dem Umstand zuzuschreiben, dass diese kleinen Hefte während des Spielens leicht handhabbar sind. Zudem ermöglichen sie, an für die Künstler wesentlichen Stellen neben dem engagierten – und teilweise exaltierten, aber doch konzentrierten – Spiel nah am Text zu bleiben, indem sie ihn vorlesen.

Neben einer Beschreibung der Eckdaten von ‚*Faust spielen*‘ und ‚*Ich freue mich*‘ (Uraufführung, Darsteller etc.) beleuchte ich im Hinblick auf die beiden ausgewählten Stücke folgende Kategorien: den Bühnenraum, das Licht, den Ton /die Geräusche /die Musik, die Sprache, die Bewegung im Raum, die Kostüme /Figuren und die Atmosphäre. Zur

⁶⁰ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

Verlaufsanalyse betrachte ich folgende Kategorien: (1) Figuren, (2) Thema und (3) Stil. Die jeweilige reflektierende Interpretation schließe ich zuletzt an.

Erläuternd bzw. vorausschauend ist zu bemerken:

- (1) Bochdanskys Figuren sind auslösende Objekte, die unabhängig von konkreter körperlich-plastischer Form ihre Wirkung entfalten.
- (2) Seine Themen sind immer wieder wichtige Lebensfragen, um die Bochdansky sein Spiel kreisen lässt, und zwar auf verschiedenen Entwicklungsstufen für Kinder und für Erwachsene.
- (3) Sein Stil ist bezeichnenderweise oft keiner bzw. ist er nicht einfach zu definieren, – obschon er andererseits heute schon leicht als „bochdanskylike“ erkannt werden kann; – ob es nun das Träumen, das Fragmentarische, das Groteske, verschiedene Ebenen oder offene Enden betrifft: Immer sucht er auf eigene Art neue Wege im Zusammenspiel von Mensch und Objekt. In seiner Welt der Metamorphosen verwischt Christoph Bochdansky die Grenze zwischen seinen Helden und den wunderlichen Gestalten, die einmal ein Teil der Figur, dann wieder ihr Gegenüber sind. Magie und Verwandlung machen seinen „Stil“ ebenso aus wie die eigensinnigen Stücke für Kinder, die von diesen begeistert angenommen werden.
- (4) Die Funktion des Christoph Bochdansky als Vermittler zwischen seinen (zum Teil polymorphen) Objekten und seinem Publikum und als Provokateur erprobt er immer neu.

Die Auswahl gerade dieser sehr verschiedenen Werke aus dem breiten Spektrum von Bochdanskys Arbeiten habe ich deshalb getroffen, weil er einmal unter Anlehnung an ein klassisches Stück in Zusammenarbeit mit den Künstlern Wilde & Vogel das Faust-Thema sehr originell behandelt und im zweiten Fall ein Solostück über ein ihm wichtiges und interessantes eigenes Thema aufführt, das von allgemeinem Interesse sein dürfte.

„Faust spielen“ ist Goethes „Klassiker“ sehr nahe, der als bekannt vorausgesetzt werden darf und dessen „Gestaltung in Verkleidung“ erfrischend gelungen ist. Christoph Bochdansky und Michael Vogel führen mit Masken, Marionetten und zum Teil in Verkleidungen einen spannenden und bilderreichen Totentanz auf. Die unterschiedlichen Dimensionen von Marionetten und menschlichen Darstellern steuern zusätzlich Komödiantisches und Spannendes bei. Was entsteht, ist „Kopfkino voller magischer Momente“. Charlotte Wildes Part sind die live gespielten Klanginstallationen bzw. die Geräuschkulisse, und sie spielt bestechend einfühlsam und souverän.

Das zweite Stück ist ein „typisches“ Bozdansky-Solo: *„Ich freue mich“*. Im Interview nennt Christoph Bozdansky dieses Stück ein „Mysterienspiel“ um die Arie „Ich freue mich auf meinen Tod“ aus Bachs Kantate „Ich habe genug“.

4.1 ‚Faust spielen‘

Auf die Frage „Wie bist du auf die Idee gekommen, ‚*Faust spielen*‘ zu spielen?“ antwortet Christoph Bochdansky:

„Ein Puppenspiel war die Vorlage für Goethes Faust; das wurde seit jeher immer wieder als Puppenspielstoff gezeigt. Von da her war es nahe liegend, das Stück zu spielen.“⁶¹

Bochdansky führt aus, dass Doktor Johannes Faust, den es im 15. Jahrhundert wirklich gegeben haben soll, eine der interessantesten Figuren der Weltliteratur geworden ist. Zudem habe Goethe selbst für seine Dichtung des „Faust“ auf ein ‚Volksbuch‘ aus dem 16. Jhd. zurückgegriffen.

Auf Christoph Bochdanskys Website ist zu diesem Stück u.a. zu lesen:

„...Auf der Schwelle zwischen Leben und Tod geraten die Erinnerungen an Forscherdrang und Teufelspakt, Lüsterheit und Liebespein, Höhenflug und Hexensabbat bald zum derben Schwank, bald zur Travestie, bald zum packenden Bildertheater. Weib, Wissenschaft und Welt: Jeglicher Besitzanspruch wird in Faustens Tod ad absurdum geführt. Faustens Visionen einer freien Zukunft auf errungenem Grund gehen auf in einer geplatzten Tüte, gefüllt mit Staub.... Und wir? Wissen wir noch, was eine Seele ist? Und welcher arme Teufel wird uns noch irgendetwas dafür geben, wenn sie uns selbst nichts mehr wert ist?“⁶²

Bochdansky, Vogel & Wilde durchbrechen äußerst wirksam immer wieder die Illusion. Aber hier gibt es – im Gegensatz etwa zu Brechts epischem Theater – keine dezidierte Absicht, beim Publikum die erzielte Distanz als Mittel zu Kritik und Belehrung zu nutzen oder gar – noch spezieller im Sinne der marxistischen Tendenz – gesellschaftliche Verhältnisse zu verändern. Sie wollen lediglich ‚*Faust spielen*‘ nach eigener Facon.

Inwieweit Goethes „*Faust*“ dem Inhalt nach Leitfaden ist, soll ebenfalls untersucht werden. Der Form nach wird verzerrt, überzeichnet, verniedlicht und bizarr entstellt oder es werden Zwischenfacetten, Hintergründiges, Kulissenersatz und nicht Dargestelltes in Musik bzw. Geräusch übersetzt.

Die Künstler komprimieren mutig beide Teile der Faust-Tragödie auf eineinhalb Stunden Theaterspiel mit technischer Raffinesse. Sie erzählen allegorisch, fantastisch und realistisch, teilweise gespenstisch und mit tiefer Tragik, und wir erleben Beklemmung, Rührung, verstörende Brutalität und Verzweiflung, aber auch Optimismus.

⁶¹ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

⁶² Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

Bochdansky und Vogel fungieren als Schauspieler und Animatoren, verwischen Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Fiktion und Wirklichkeit, und mit ihrem Ineinanderspiel von Mensch und Figur verdeutlichen sie zugleich Wesentliches.

4.1.1 Eckdaten

Premiere: 16. 10. 2008 im Lindenfels Westflügel Leipzig
 Christoph Bochdansky und das Figurentheater Wilde & Vogel
 Regie: Christiane Zanger
 Live-Musik: Charlotte Wilde (Hammond-Orgel, Geige, Gitarre, u.v.m.)
 Ausstattung und Spiel: Christoph Bochdansky, Michael Vogel
 Koproduktion mit dem FITZ Zentrum für Figurentheater Stuttgart und dem Lindenfels Westflügel Leipzig. Gefördert durch: Kulturstadt Stuttgart, Europäische Union Programm Kultur, Wien Kultur, BM für Unterricht, Kunst und Kultur

4.1.2 Kategorien

Eine Heraushebung der Kategorien sei vorweg genommen, um die Darstellung der szenischen Abläufe zu entlasten.

Bühnenraum (Bühnenbild im eigentlichen Sinn gibt es keines), Kostüme, Requisiten und Masken – als die konstanteren Bühnenelemente – will ich zuerst beschreiben. Darauf folgen die transitorischen Zeichen Sprache, Bewegung im Raum, Licht und Ton bzw. Musik sowie Geräusche und schließlich die Kategorien: Figuren und Stil bzw. Atmosphäre.

Nach Bernhard Asmuths⁶³ Kriterien sind Spuren des epischen Theaters in dieser Aufführung zu erkennen.

Bühnenraum:

Der Bühnenraum als lediglich am Boden durch weiße Begrenzungsstreifen gekennzeichnete Fläche hat ebenso illusionsdurchbrechende und distanzschaffende Wirkung wie die (neben einer einzelnen an einem Kabel von der unsichtbaren – weil finsternen – Decke hängenden Glühbirne) sichtbaren Beleuchtungskörper und die Schnur, an der zu Anfang und Ende der meisten Szenen gezogen wird und die einen Klingelton auslöst.

⁶³ Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 54f.

Kostüme:

Als Kostüme tragen beide Protagonisten Straßenkleidung. Es kommt aber vor, dass Bochdansky in ein Kleid hineinschlüpft, und zwar in Szene 10, wo er als Teufel in schwarzem Glitzerschlauch-Kleid und auf Bocksfüßen⁶⁴ auftritt und über Faust spottet. In Szene 11 erscheint Mephistopheles mit der Maske Gretchens, und Faust umwickelt sie mit dem Schleier (deutlich als Umgarnung des Mädchens zu lesen), den er von Mephisto bekommen hatte (Szene 10), so dass es schließlich so aussieht als stünde Gretchen in einem weißen Kleid auf der Bühne.

Requisiten:

Als Requisiten zu erwähnen sind: Eine kleine Puppe, die Faust schließlich Gretchen – symbolisch für das „Kind“ – in dieses Kleid steckt. In Szene 7 wird eine Feder zur Unterzeichnung des Kontraktes verwendet, die später als „Wedel“ dient. Daneben gibt es den Totenschädel der Sorge (Szene 3), zwei wabernde und blinkende Stecken (Szene 16), ein großes weißes Tuch, viel goldfarbenen Stoff, eine Brille und eine goldfarbene Brillenfassung (Szene 19). Im Zusammenhang mit Homunkulus wäre das kleine Männchen, eine Glasflasche sowie das Gerät mit Schläuchen und Lampen als Requisiten zu nennen (Szene 18). Noch ein symbolträchtiges Requisit ist der Zimmerbrunnen, an dessen Rand eine nackte weibliche Figur sitzt.

Anders als in *„Ich freue mich...“* spielt hier die kreative Formensprache im Hinblick auf Kostümierungen eine eher untergeordnete Rolle. Allerdings spielt die besondere Ästhetik eine große Rolle, welche die drei Protagonisten in diesem Stück vor allem durch ihre Auftritte mittels Artikulation, Mimik, Gestik, Licht und Ton (bzw. Geräusche) erzeugen.

Masken:

Mit Masken arbeiten Bochdansky & Vogel sparsam, aber doch sehr eindringlich, wie etwa in Szene Nr. 6 (Vogel kommt mit „Schreigesang“ und wild gestikulierend auf die Bühne und hat eine Art Hundemaske übergestülpt), Nr. 9 (Bochdansky als Mephisto führt mit der Hand einen lächelnden weiblichen Puppenkopf mit langem Haar und umschmeichelt damit Vogel

⁶⁴ Das Bildverständnis, das mit dem Bocksfuß – bzw. geht Bochdansky hier auf zwei Bocksfüßen – bedient wird, soll die dargestellte Figur als Teufel ausweisen: Das Christentum hat Hörner, Bocksfüße und Ziegenschwanz, die heidnischen Kennzeichen des Hirtengottes Pan, zu Attributen des Teufels gemacht. Der Mephisto in diesem Stück trägt allerdings erkennbar weder Hörner noch Ziegenschwanz; ihm genügen die (nicht ganz korrekten, weil entgegen der ‚Überlieferung‘ doppelt vorhandenen) zwei Bocksfüße zur „Legitimation“.

als Faust), Nr. 10 (Mephistopheles zeigt Faust das Gesicht Gretchens, eine starre Latex-Maske mit enormer plastischer Wirkung), Nr. 11 (Mephistopheles erscheint Faust als Gretchen), Nr. 12 (Bochdansky und Vogel mit 2 Masken als der Narr und der Tod in der Walpurgisnacht) oder in Szene Nr. 21, wo Bochdansky allein mit den beiden Masken von Narr und Tod auf die Bühne kommt und offensichtlich – als Mephistopheles – über Faust frohlockt.

Befragt nach dem Repertoire der Formen nennt Christoph Bochdansky einerseits sein eigenes Kompendium amorpher Formen, wobei immer wieder verschiedene Stile zusammenkommen. Konkret zu der Latexmaske sagt er, sie sei der Abguss des Gesichtes einer realen jungen Frau, die Hunde- und die Narrenmaske mit der langen Nase sei grotesk überzeichnet und karikaturhaft aus dem Stilwillen Michael Vogels entstanden, und die Maske des Todes entspräche der Ikonografie des Puppentheaters, für die er sich selbst als Referenz an die traditionelle Ausprägung entschieden habe.

Sprache:

Die Sprache ist zum Teil die Sprache Goethes, wie ich sie nach der Lektüre mit Reinoß-Rasch verglichen habe.⁶⁵ Dann gibt es im Zuge dieser Aufführung auch eigene Hinzufügungen bzw. kleine Veränderungen, wie sie den Protagonisten geeignet erscheinen, die Stimmung einer Szene zu unterstreichen. In manchen Szenen liest einer der Protagonisten einfach aus einer Reclam-Ausgabe den Text zu „*Faust I*“ bzw. „*Faust II*“ – teils anstelle des Bühnenbildes und teils anstelle einer Regieanweisung – vor.

Darüber hinaus verwenden Bochdansky & Vogel Zitate zuweilen an anderer Stelle als sie bei der von mir zum Vergleich herangezogenen Faust-Ausgabe stehen, zerteilen sie, indem z.B. ein Satz einige Szenen früher oder später vorkommt als er bei Reinoß-Rasch bzw. bei Goethe nachzulesen ist. Schließlich ersetzt Charlotte Wilde durch Töne und Geräusche wilde Szenen, die nicht gespielt, aber in der Literatur ausführlich beschrieben werden.

Wo, was selten geschieht, die Darsteller Texte sprechen, die von ihnen frei in den Kontext eingefügt wurden, dienen diese dazu, eine Situation zu erläutern oder evtl. auch zu

⁶⁵ Vgl. Reinoß / Rasch, *Johann Wolfgang Goethe. Werke in zwei Bänden. Zweiter Band.* Stuttgart, Wien: Bertelsmann, Gütersloh, Kremayr & Scheriau, 1982.

komprimieren und die Haltung zu erhellen, die dahinter steckt. Mitunter wird auch mit Lautmalerei (bzw. mit Geschrei und Gebrüll) das Geschehen zusätzlich „geschildert“.

Schauspielstil und Bewegung im Raum:

Anfangs ist wenig Bewegung auf der Bühne. Bochdansky und Vogel bewegen sich langsam und sprechen langsam, auch die Führung der Faust-Marionette vollzieht Vogel extrem langsam. In Szene 3 kommt Christoph Bochdansky als die Figur der Sorge (mit dem einem Pferdekopf ähnlichen, selbst hergestellten Knochen-Schädel, den er an einem Stock hochhält) sehr langsam auf die Bühne, liest die Worte der Sorge aus dem kleinen gelben Reclam-Heftchen vor (gekürzt, aber wörtlich aus Reinoß-Rasch, 2. Teil, 5. Akt, Kap. ‚Mitternacht‘: „Soll er gehen, soll er kommen...?“) und geht langsam wieder ab. In Szene 4 macht Vogel in der Mitte der Bühne plötzlich sehr seltsame Hand- und Fußbewegungen, deren Sinn nicht ohne weiteres einsichtig ist. M. Vogel zeichnet – gebückt und schnell rückwärts gehend – einen weißen Kreidekreis auf den blauen Boden der Bühne. Bochdansky zappelt hinterdrein, als wollte er alles genau sehen. In Szene 5, bei Mephistopheles’ Dialog mit dem Herrn der Welt, steht Gott (C. Bochdansky) nahezu unbeweglich da, während Mephistopheles (M. Vogel) vor ihm tänzelt, sich dreht und krümmt und körpersprachlich äußerstes Unbehagen ausdrückt, bis er sich schließlich in einen großen Plastiksack zwingt, den „Gott“ für ihn aufhält. Szene 6 beginnt mit einem wilden Freudentanz des Teufels (mit Hundemaske) plus Triumphgeheul. Vor der ersten Begegnung in seinem Studierzimmer mit Mephistopheles ist der alte Faust auch noch sehr ruhig, und er ist es noch bis zur Unterzeichnung mit seinem Blut. Die Körpersprache von Faust und Mephisto im Umgang miteinander ist danach oft überdreht, extrem wild, fahrig und exaltiert. In Szene 9 ist der verjüngte Faust umgarnt (im wahrsten Sinne des Wortes: Stricke winden sich um seinen Körper). Er bewegt sich dabei retardiert wie in Trance und vor sich hin brabbelnd. In Szene 10 hängt Faust Halluzinationen nach und bewegt sich wenig. Im Gegensatz dazu tut Mephistopheles geschäftig. Am Schluss der Szene rennt Faust Mephistopheles nach. In Szene 11 wirbt Faust um Gretchen. Entsprechend langsam und sanft sind seine Gesten. Szene 12 beginnt mit grotesken Sprüngen und wilder Bewegung beider Figuren. In Szene 13 bewegt sich Bochdansky wild, wenn er Mephistopheles’ Rolle spricht. Faust liegt dabei am Boden und windet sich wie unter großen Schmerzen. In Szene 14 gibt es zunächst wenig Bewegung. Die Protagonisten stehen und reden. Danach beginnen sie die Bühne aufzuräumen, aufzukehren und die Kreidestriche vom Boden zu wischen. In Szene 15 stehen und singen alle drei KünstlerInnen im Hintergrund. Szene 16 bleibt eher ruhig, wie auch Szene 17 am Anfang. Gegen Ende der Szene beginnen

Bochdansky und Vogel chaotisch umher zu rennen. In Szene 18 wird ein neuer Kreis gezeichnet. Die Protagonisten hantieren mit Gerät, reagieren relativ bewegt auf das Geschrei des Homunkulus und rennen schließlich von der Bühne. Ab Szene 19 bewegt sich Faust nur mehr wenig. Die Bewegungen der Marionettenfigur, die den alten Faust darstellt, sind durchwegs extrem langsam. Mephistopheles zieht Faust an den Füßen zur Bühnenmitte hin, wo dieser liegen bleibt. In Szene 21 lacht Mephistopheles hysterisch über den reglos am Boden liegenden Faust, wobei er seinen Körper hektisch-wild verrenkt. In Szene 22 führt Mephistopheles die Marionette – den „alten Faust“ – zu dem nun toten „neuen“ Faust und legt die Puppe über den mit dem Gesicht am Boden Liegenden. Da „erwacht“ Faust noch einmal und will schreiben. Er schreibt mit Kreide auf den Boden und spricht dazu. In Szene 23 kriecht M. Vogel unter der Marionette hervor, steht auf, wischt das mit Kreide Geschriebene wieder weg und sammelt den Kreidestaub in ein Sackerl. Bochdansky kommt dazu, nimmt das Sackerl, bläst es auf und lässt es zerplatzen: Faust ist zu Staub geworden. Die Protagonisten lassen sich fallen, liegen mit den Füßen zur Bühnenmitte hin und sprechen gleichzeitig die Schlussworte des *chorus mysticus*. Danach heben sie gleichzeitig Arme und Beine, und das sieht aus als würden sie gleich schweben. Im Nachspiel tanzen die Protagonisten sanft und fröhlich. Wann immer grelles Licht das Viereck erhellt, herrscht nüchterne Werkstatt- oder auch Pausenatmosphäre. Desillusion bringt für einen Moment vom Geschehen weg. Im Falle der Szene 18 mit Homunkulus allerdings erzeugt das grelle, kalte Licht sofort eine Atmosphäre von Einsamkeit, Verzweiflung und Angst.

Licht:

Das an- bzw. ausgehende Licht in dieser Aufführung signalisiert zumeist recht pragmatisch Anfang und Ende der Szenen. Darüber hinaus unterstreicht es auch die erwünschte Stimmung, wie etwa in den Szenen 6 und 7, als Mephistopheles sich Faust zu erkennen gibt und Faust in der Folge den Pakt mit seinem Blut unterschreibt: Da wird es düster auf der Bühne. Am Ende der Szene 7 aber „herrscht“ wieder volles Licht, und es leuchtet sogar hinter dem Teufel ein Blitz auf, worauf beide Schauspieler kurz von der Bühne gehen. In Szene 15 bleibt die Bühne im Halbdunkel, als die drei Protagonisten mehrstimmig ein Volkslied singen. In Szene 22 – vor Fausts Tod – wirkt die auf Michael Vogel liegende Marionette, als würde sie schreiben. Die Atmosphäre erinnert mithilfe eines gelben Spots an jene, die in seinem einstigen Studierzimmer herrschte. In Szene 24, zu Beginn des Nachspiels, färbt blaues Licht den vorderen Bühnenteil, und der Hintergrund schimmert in sanftem Grün. Vogel singt.

Musik, Töne und Geräusche:

Das Musik- und Geräuschinstrumentarium im Stück ‚*Faust spielen*‘ führt im dunklen Bühnenhintergrund die Musikerin Charlotte Wilde eindrucksvoll. Sie begleitet das Geschehen einmal mit elektronisch verzerrter und gesampelter Geige, dann wieder mit E-Gitarrensound: raffiniert und schlichtweg perfekt, teilweise verarbeitet sie auch Versatzstücke aus der Popmusik. Sie führt und liefert den Soundtrack der Inszenierung, den rhythmisch-atmosphärischen Grund, auf dem die beiden Schauspieler im Spiel stolpern, wackeln, rasen, tanzen, hüpfen oder schleichen – oder sich „traumhaft“ bewegen. Die Instrumente unterstreichen, illustrieren, unterstützen, verzerren, untermalen, erläutern, kommentieren oder ersetzen (etwa dort, wo aus Gründen der Raffung Kapitel ausgelassen sind, deren Inhalt bzw. Qualität recht drastisch angedeutet wird) das Geschehen auf der Bühne durch Musik oder durch Geräusche wie Klopfen, Stampfen, Schlagen, Poltern, Knarren, Schnarren, Brummen, Kratzen, Schrillen, Kreischen, Pfeifen, Quietschen, Tropfen, Gurgeln, Knurren, Sausen und Zischen. Aufregend ist Szene 6: Vogel kommt mit „Schreigesang“ und wild gestikulierend auf die Bühne und hat eine Art Hundemaske übergestülpt. Es schrillt am Schluss der Szene 9 ein insistierender, irritierender Pizzikato-Ton durch den Raum. In Szene 10 singt Charlotte Wilde: *Trockene Blumen* aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert. Besonders berührend ist ein Mix aus einzelnen Glocken- und hohen Sirenentönen in Szene 11, als Faust Gretchen in die Mitte der Bühne führt. In Szene 13, ehe Faust und Mephistopheles Gretchen zu befreien versuchen, erfüllt Mephistopheles durch ein grausiges Spottlied bzw. -geschrei über Gretchens Not die Bühnenatmosphäre. Als Gretchen die Himmlischen Heerscharen anruft, klingt ein Bass auf einem Ton, der zunehmend leise wird. Und als Mephistopheles und Faust Gretchen verlassen, begleiten plätschernde Gitarrenakkorde gefällig die Flüchtenden. In Szene 15 singen Christoph Bochdansky, Michael Vogel und Charlotte Wilde gemeinsam leise im halbdunklen Hintergrund der Bühne ein deutsches Volkslied (*Hab’ oft im Kreise der Lieben...*, Text von A. Chamisso). Szene 16 spricht triste nur von dem unglücklichen Faust, der Wirkliches von Unwirklichem nicht mehr unterscheidet: Hintergrundgeräusche erzeugen Gruseln und Spannung: Gurgeln, Klatschen, Schnurren, Klingen – und einzelne Töne, die wie verirrt wirken. In Szene 17 ist Faust ziemlich am Ende seiner körperlichen Kräfte: atmosphärische Trostlosigkeit begleitet sein Schnaufen und Stöhnen. Im Hintergrund sind zunächst einzelne dünne „Töne wie Glas“ zu hören, dann plötzlich lautes Schreien und Quietschen: Geräusche, die geeignet sind, sie mit dem Wahnsinnstreiben Verrückter zu assoziieren. In Szene 18 erschrecken Homunkulus’ Schreien, seine verfremdete Stimme sowie die Geräusche, die an Herztöne, medizinische

Gerätschaft und Alarm auf der Intensivstation erinnern und die eine Laborsituation andeuten. Immer wiederkehrendes rotes Signal plus Ton spricht von Gefahr. Die verfremdete Stimme und das zunehmend laute Schreien des Wesens in der Flasche (und dann auch außerhalb der Flasche) – nebst gruseligem Text – zielen darauf ab, besonders die Nerven zu strapazieren. In Szene 19 hören wir ruhige Gitarrenklänge und einzelne Akkorde, die deutlich machen, wie „eingelullt“ Faust sich befindet. Später ist dann ein lautes Geräusch zu hören, ähnlich dem einer Motorsäge. Ein Ton schwillt an, wird leiser, wieder lauter, wieder leiser und wieder lauter. Die Schnur, an der zu Anfang bzw. Ende der Szenen gezogen wird, löst einen Ton wie den einer lauten Fahrradklingel aus. In Szene 24, zu Beginn des Nachspiels, singt Vogel eine Art Country-Song.

Figuren:

Die Figuren werden von den beiden Protagonisten ungemein variantenreich und lebendig gespielt, wobei sie ihre Rollen stellenweise wechseln. Die Schauspieler treten auch als Narr und Tod mit Masken auf, zweimal mit Hundemaske und einmal erscheint Mephistopheles ganz schwarz und im Latexschlauch. Angedeutete Figuren sind: Gretchen, die Hexe oder eventuell auch Helena, wenn Bochdansky als Gretchen mit der Latexmaske auf die Bühne kommt oder wenn Bochdansky Faust mit dem Kopf einer Frau umgarnt. Es gibt daneben die erwähnte Marionettenfigur des alten Faust mit schaurig-imposantem Greisenkopf, mit schütterem weißen Haar und schwarzem Talar sowie das rätselhafte Elfenwesen, das nur aus Beinen wie denen eines Zirkels besteht, welche mit einer Art Knopfgelenk verbunden sind.

Atmosphäre:

Die Atmosphäre der Bühne wirkt wie ein Probenraum. Wann immer grelles Licht das einfache Bühnenviereck erhellt, herrscht kalte, nüchterne Werkstattatmosphäre. Dieses illusionsraubende, karge Bühnenviereck wird in einem farbgebenden Prozess aber sehr lebendig bespielt, und es wird eine fesselnde, mitunter atemberaubende Aufführung geboten. Die eindrucksvolle Musik- und Geräuschkulisse von Charlotte Wilde hat zudem starken Anteil am Gelingen des Spiels. Ein Bruch in der Atmosphäre (oder auch deren Verdichtung) wird immer wieder erzielt durch das reichhaltige und teilweise sogar befremdliche Geräuschinstrumentarium. Karg und desillusionierend wirkt auch die Schnur, an der zu Anfang bzw. Ende der meisten Szenen gezogen wird, und die lautes Klingeln auslöst. Ab Szene 4 wird das Geschehen unruhig. Geräusche und entsprechende Bewegungen unterstützen den Eindruck von zunehmender Wirrnis bzw. dessen, was Mephistopheles'

Einfluss für das Leben des Menschen mit sich bringt. In Szene 5 wetten Gott und Mephistopheles, ob Faust erliegen wird oder nicht. Bochdansky als Herrscher der Welt strömt Ruhe, Souveränität, Klarheit aus. Vogel als Mephistopheles begehrt auf, duckt sich, ist frech, windet sich, winselt aber gleich wieder. In Szene 6 erleben wir einen „Hundetanz“. Mephistopheles brüllt Unverständliches zu E-Gitarrerhythmen, was wie eine sehr fremde Ballade klingt. Vogel rennt wild gestikulierend kreuz und quer über die Bühne, vollführt auch einen tollen Tanz und demonstriert übermütiges Verrücktsein mit einer Art Schreigesang. Dieser Lärm bewirkt Hektik und Disharmonie. In Szene 7 wird der Pakt geschlossen. Die Atmosphäre ist hektisch und düster. Nachdem Faust mit seinem Blut unterzeichnet hat, ertönt lauter Lärm, Sausen, schrille, kreischende Geräusche – wie die einer „Höllmaschine“. Mephistopheles' Feststellung „Du bist am Ende, was du bist.“, verbunden mit dem Bild des tänzelnden Faust, der hinter Mephistopheles herzapfelt, erhellt das Machtgefälle zwischen beiden schlagartig. Die Aufbruchstimmung am Beginn der Szene 8 spiegeln auch Mephistopheles' Worte an Faust wider: „Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf!“ Faust hat nun eine Brille aufgesetzt. Bruch in der Atmosphäre wird dazu immer wieder erzielt durch pfeifende, kratzende, stampfende Hintergrund-Geräusche, durch Schrillen und Tropfen-Geräusche. „Höllenslärm“ erfolgt anstatt der Szene in Auerbachs Keller in Leipzig, wo Dummheit, Trunkenheit und gefährliche Zauberkunststücke Faust bedrohen, aber auch für das Geschehen in der Hexenküche, wo Faust den Zaubersaft trinkt, der ihn wieder jung machen soll. In Szene 9 geht es um die Zauberei der Hexe einerseits (und das *Hexeneinmalseins*) sowie um Faustens Verwirrung und Verlorensein. Das Gaukelspiel berührt unangenehm, was besonders durch laute und schrille – wie „irre“ – Geräusche dargestellt wird. Szene 10 ist geprägt von Mephistopheles' Verachtung für Faust. Es ist zu spüren, wie Faust willenloses Spielzeug in seinen Händen ist. Faust wird verführt. Das wehmütige Singen Charlotte Wildes im Hintergrund (*Trockene Blumen*, aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert) erinnert sowohl an den ohnmächtigen Faust als auch an den „ahnungslosen Engel“ Gretchen und das Schicksal, um das es hier geht. Die Begegnung zwischen Faust und Gretchen in Szene 11 wird mit großer Zartheit dargestellt; Verliebtheit, geradezu Ehrfurcht liegt in der Atmosphäre: Faust bewegt sich vorsichtig, naht sich bewundernd und scheu dem Mädchen, hängt zärtlich mit den Augen ausschließlich an ihr. Sanfte Glocken tönen. Aber als sie – wie in vertrautem Gespräch gehend – zur Bühnenmitte kommen, klagt oder warnt plötzlich ein hoher Ton: die Stimmung schlägt um. In Szene 12 dominieren offensichtlich der blanke Unsinn und Schrecken: Atmosphäre der Walpurgisnacht. Demgemäß ist die Geräuschkulisse purer Lärm. Die Szene 13, da Faust und Mephistopheles Gretchen zu

befreien versuchen, dominiert Gretchen eindeutig. Sie ist bewegend unbeirrbar. Die Kerkersituation ist „greifbar“; – es ist aber auch die Kälte von Mephistopheles durch sein vorheriges Spottlied bzw. -geschrei über Gretchens Not in der Bühnenatmosphäre schneidend spürbar. Als Gretchen die Himmlischen Heerscharen anruft, klingt ein Bass auf einem Ton, der zunehmend leise wird. Und als Mephistopheles und Faust Gretchen verlassen, plätschern Gitarrenakkorde gefällig dahin und begleiten die Flüchtenden. Mit Szene 14 stehen Bochsansky und Vogel und die Realität im Vordergrund. Die Atmosphäre erinnert stark an eine Variété-Situation, als Vogel das Publikum in der Art eines „Jahrmarktschreiers“ anspricht. Leichte Musik einer E-Gitarre „hängt“ in der Luft. In Szene 15 singen Christoph Bochsansky, Michael Vogel und Charlotte Wilde gemeinsam leise im halbdunklen Hintergrund der Bühne ein deutsches Volkslied. Sie wirken verlassen, wehmütig, fast unwirklich. Szene 16 spricht trübe nur von dem unglücklichen Faust, der Wirkliches von Unwirklichem nicht mehr unterscheidet. Hintergrundgeräusche erzeugen Gruseln und Spannung: Gurgeln, Klatschen, Schnurren, Klingen – und einzelne Töne, die wie verirrt wirken. Aber Vogel spricht wieder zum Publikum in „Variété-Manier“. (Meine Damen, meine Herren...!) In Szene 17 ist Faust ziemlich am Ende seiner körperlichen Kräfte, atmosphärische Trostlosigkeit begleitet sein Schnaufen und Stöhnen. Im Hintergrund sind zunächst einzelne dünne „Töne wie Glas“ zu hören, dann plötzlich lautes Schreien und Quietschen: Geräusche, die geeignet sind, sie mit dem Wahnsinnstreiben Verrückter zu assoziieren. Die Kälte in Szene 18 ist erschreckend. Homunkulus' Schreien, seine verfremdete Stimme sowie die Geräusche, die an Herztöne, medizinische Gerätschaft und Alarm auf der Intensivstation erinnern, deuten eine Laborsituation an. Immer wiederkehrendes rotes Signal plus Ton spricht von Gefahr. Die verfremdete Stimme und das zunehmend laute Schreien des Wesens in der Flasche (und dann auch außerhalb der Flasche) – nebst gruseligem Text – zielen darauf ab, besonders die Nerven zu strapazieren. Szene 19 schildert zunächst Fausts Eitelkeit, Trägheit und seine verblendete Dumpfheit als willenloses Opfer. Er ist das „Produkt“ der Künste des Mephistopheles. Wir hören ruhige Gitarrenklänge und einzelne Akkorde, die deutlich machen, wie „eingelullt“ Faust sich befindet. Später ist dann ein lautes Geräusch zu hören, ähnlich dem einer Motorsäge. Aber dann flackert Fausts Geist auf: Als er von der Erschaffung eines Mahnmals spricht, von Seelenschönheit und vom „Besten seines Inneren“, wird es um ihn plötzlich hell im Raum. Ein Ton schwillt an, wird leiser, wieder lauter, wieder leiser und wieder lauter. (Wird Faust sich erinnern?) Auf das Wort *Mahnmal* hin verliert Mephistopheles in Szene 20 offenbar die Geduld. Unter Getöse zieht er Faust das goldene Gewand – und zugleich den Boden unter den Füßen – weg: Keine

Illusionen mehr! Er zieht Faust an den Füßen in die Mitte der Bühne, wo dieser mit dem Gesicht nach unten reglos liegen bleibt. Der Tod kommt. Mephistopheles lacht in höhnischem Triumph. „Höllenslärm“ als Geräuschkulisse. Szene 21: Mephistopheles wartet, in den Händen die beiden Masken des Narren und des Todes, mit seltsam hektischen Gesten auf Fausts Ende. Klopfgeräusche. In Szene 22 – zu Fausts Tod –, als Mephistopheles bereits mit weißer Kreide das Grab um Fausts am Boden liegenden Körper gezeichnet hat, wird Faust noch einmal aktiv. Indem er eifrig das Stück Kreide aufnimmt, damit am Boden schreibt und laut dazu (allerdings unverständlich) spricht. Es wirkt die auf Michael Vogel liegende Marionette, als würde sie schreiben. Die Atmosphäre erinnert mithilfe eines blassgelben Spots an jene, die in seinem einstigen Studierzimmer herrschte. Am Ende der Szene ertönen zunächst wieder kratzende, klopfende Geräusche, danach klingt kurz und leise eine Geige, und dann ist es still. Szene 23 beginnt träumerisch mit der einfachen Melodie einer Geige und endet abrupt mit einem lauten Klingelton. Zum ‚Nachspiel‘ (Szene 24) singt Michael Vogel ein englisches Lied („green grass“), das an country-music erinnert, mit harmlos-fröhlichem Inhalt. Vogel und Bochdanský tanzen dazu. Sie scheinen sehr vergnügt und mit sich selbst befasst zu sein. Ihr Tändeln hat die Atmosphäre einer Privat-Unterhaltung über Vergangenes, gut Bestandenes, beinahe den Charakter von erleichtertem Kindertanzen nach überstandener Gefahr. Zu Beginn des Nachspiels färbt blaues Licht den vorderen Bühnenteil, und der Hintergrund schimmert in sanftem Grün. Die Stimmung zum Ausklang ist locker. Am Schluss von ‚*Faust spielen*‘ regiert eine Art spitzbübische Heiterkeit. Die beiden Protagonisten lächeln, singen, tanzen und pfeifen.

Was zwischen Bühne und Publikum passiert, beeinflusst Christoph Bochdanskýs Publikum oft nicht vordergründig mit einer Geschichte, dafür aber mit einem intensiven atmosphärischen Erleben. Obwohl die Atmosphäre sicher das Resultat der sorgfältigen Auswahl szenischer Mittel ist, lassen sich gewisse Erfahrungen nicht ausreichend beschreiben, weil sie ja nicht ausschließlich subjektiv und nicht ausschließlich objektiv sind und weil in jedem Fall das Erspüren und Deuten einer Atmosphäre immer subjektiv ist.

4.1.3 Verlaufsanalyse

Verlaufsanalyse bedeutet nach Hiß ein deskriptives Verfahren, welches ich anwende und das chronologisch das Bühnengeschehen untersucht. Guido Hiß unterteilt mittels dieser Methode eine Aufführung in Kategorien, um den Theaterabend von Anfang bis Ende zu beschreiben.⁶⁶ Schwerpunkt liegt dabei auf den Figuren, deren körperliche Handlungen und Bewegungen im Raum, sowie auf den verwendeten Requisiten.

Die Heraushebung der Kategorien habe ich allerdings vorweg genommen (Kapitel 4.1.2), um die Darstellung der szenischen Abläufe zu entlasten.

Bochdansky & Vogel haben für sich zwar eine Art Partitur zu ‚*Faust spielen*‘ geschrieben, aber ich konnte den Text nicht einsehen. Das Stück wird in der Dramaturgie nicht neu- oder umgedeutet. Es wird gerafft, komprimiert, intensiviert und tw. auch persifliert. Bochdansky und Vogel zerlegen eine große Tragödie virtuos und setzen sie virtuos und mit Lust danach sehr eigenwillig wieder zusammen.

Des Teufels Spott, Hohn oder Triumph wird von Charlotte Wilde verstärkt und mittels Musik verfremdet. Musik ersetzt auch einige düstere Szenen, oder sie dient der Verstärkung und Konkretisierung wie zum Beispiel im Falle von „Höllenerfahrungen“ durch die Geräuschkulisse.

Zu Beginn jeder Szene fasse ich das kommende Geschehen kurz zusammen.

SZENE 1

Vorstellung der Protagonisten Christoph Bochdansky und Michael Vogel. Sie kündigen an, dass sie jetzt ‚*Faust spielen*‘ spielen werden.

Zu Beginn betreten zwei Männer in Straßenkleidung, und zwar Christoph Bochdansky und Michael Vogel, die Bühne, ein ebenes Rechteck auf blauem Boden, dessen Ränder mit weißem Klebeband gekennzeichnet sind. Sie bleiben in der Mitte stehen. Bochdansky hält mit der rechten Hand locker eine Schnur, die oben angebracht ist und seitlich herabhängt. Sie halten gemeinsam eine etwa 1 m lange Stange in Hüfthöhe, von welcher roter Stoff

⁶⁶ Hiß, *Der theatralische Blick*, S. 83f.

herunterhängt: Sie halten einen Vorhang. Beide sagen zu gleicher Zeit den Titel des Stückes, das nun folgen wird: „Faust!“. Und M. Vogel sagt laut:

„Der Tragödie 2. Teil, 5. Akt. Offenes Feld. – Auf tritt Faust im höchsten Alter, wandelnd, nachdenkend. – Später: Auf tritt Sorge.“⁶⁷

Im Hintergrund sind Klopf-, Knarr- und Schnurrgeräusche zu hören. Das „offene Feld“ ist jetzt die Bühne. – Licht geht fast ganz zurück.

SZENE 2

Vorstellung des kommenden Stückes. Bochdansky und Vogel stellen Faust vor durch Beschreibung und Darstellung der Marionette.

Es ist sehr dunkel auf der Bühne.

Christoph Bochdansky hebt die Vorhang-Stange, die er anfänglich in Brusthöhe vor sich und Michael Vogel gehalten hatte und trägt sie samt Stoff weg. Michael Vogel hält das Holzkreuz der Marionette in der Hand, die den Faust darstellt: „Faust tritt auf.“

Bochdansky zieht am linken Bühnenrand an einer Schnur. Darauf folgt ein Klingelzeichen. Danach wird es kurz finster, dann wieder etwas heller. Michael Vogel führt die „Marionette Faust“ auf Knien quer über die Bühne gegen deren linken Rand. Er geht langsam – und kniend – weiter. Er macht Geräusche: „Man hört, wie schwer Faust atmet“. Faust als alter Mann im langen schwarzen Talar, eine Puppe mit großer Nase und Krummrücken, schleppt sich voran, stolpert immer wieder.

Währenddessen steht Christoph Bochdansky links hinten am Bühnenrand, hält in der Hand ein kleines gelbes Heft (Reclam-Ausgabe des „Faust“) und liest laut einen Teil des Textes, den die Sorge im Kapitel *Mitternacht* spricht:

„Soll er gehen? Soll er kommen? Der Entschluss ist ihm genommen. Auf gebahnten Weges Mitte wankt er tastend halbe Schritte. Er verliert sich immer tiefer, siehet alle Dinge schief, sich und andre lästig drückend, Atem holend und erstickend; nicht erstickt und ohne Leben, nicht verzweifelnd, nicht ergeben. So ein unaufhaltsam Rollen, schmerzlich Lassen, widrig Sollen, bald Befreien, bald Erdrücken, halber Schlaf und schlecht Erquickern, heftet ihn an seine Stelle und bereitet ihn zur Hölle.“⁶⁸

Auf dem Weg der Marionette über die Bühne scheint es, als würde Faust immer wieder aus Schwäche zusammenbrechen. Oft liegt Faust ganz am Boden und rappelt sich mühsam wieder auf. Faust keucht. (D.h.: Vogel keucht entsprechend.)

⁶⁷ Transkription von DVD.

⁶⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘, S. 845.

Bei „...bereitet ihn zur Hölle“ ist M. Vogel mit der Faust-Marionette schließlich am linken Bühnenrand angekommen und hängt die Figur an einen an einer Schnur herabhängenden Kleiderhaken, so dass es aussieht als stünde Faust dort und verfolge das Geschehen auf der Bühne von dort aus.

Es wird finster und wieder heller.

SZENE 3

Vorstellung der Sorge – und Fausts Haltung der Sorge gegenüber.

Die Sorge tritt auf.

Bohdansky trägt mit hoch über dem Kopf erhobenen Armen etwas, das wie der Totenschädel einer Kuh oder eines Pferdes aussieht, von dem seitlich je eine Art großer, langer, weißlicher Fühler ausgeht. Bohdansky hat auch diesen Schädel selbst gefertigt. Auf die Frage, um wessen Totenschädel es sich dabei handelt, antwortete er: ‚Das ist der Schädel der Sorge.‘

Er kommt nun also als Sorge langsam („schleichend“!) auf Faust zu.

Vogel, der hinter der Marionette steht, versenkt die Enden der Fühler in der Figur des Faust, und während Bohdansky (als Sorge) langsam rückwärts gehend sich wieder von Faust entfernt, sieht es aus als zöge er die Enden der Fühler wieder aus Faust heraus. Sie sind nun „blutrot gefärbt“: Vogel hat an das Ende der weißen Fühler rote Fäden angehängt, die den blutigen Eindruck erwecken.

Faust, keuchend: „Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß, ich werde sie nicht anerkennen!“⁶⁹

Bohdansky geht als Sorge wieder ab.

Im Kapitel „Mitternacht“, bei Goethe gegen Ende von Faust II, kommt die Sorge mit ihren drei „grauen Schwestern“ Mangel, Schuld und Not erst im 5. Akt vor. Sie kann als einzige in das Haus des Reichen, denn „sie schleicht sich durchs Schlüsselloch hinein“. Das Schleichen ist also der Sorge eigentümlich. Faust sieht die Sorge kommen:

„Vier sah ich kommen, drei nur gehen. Den Sinn der Rede konnt’ ich nicht versteh’n“⁷⁰

Nachdem Faust die Sorge nicht anerkennen will, geht sie „mit Verwünschung“ wieder, und Faust erblindet.⁷¹

Licht: kurz dunkel, dann wieder hell.

⁶⁹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘*, S. 846.

⁷⁰ Ebda., S. 843.

⁷¹ Ebda., S. 846.

SZENE 4

Faust soll Mephistopheles' Opfer werden. Es wird für Mephistopheles darum gehen, Faust unentrinnbar im Bann des Hexenkreises zu halten.

Hintergrundgeräusche: ein Sausen, Rattern, Klappern, Klopfen und Kratzen...

M. Vogel zeichnet – gebückt und schnell rückwärts gehend – einen weißen Kreidekreis auf den blauen Boden der Bühne. Bochdansky zappelt hinterdrein nach Art ungeduldiger Kinder, die etwas nicht erwarten können oder etwas unbedingt sehen wollen. Klopfen und Rattern werden schneller, die Bewegungen ebenso; – der Eindruck von hohem Energielevel entsteht. Dann macht M. Vogel in der Mitte der Bühne „komische Bewegungen“, deren Sinn nicht weiter einsichtig scheint.

Mephistopheles sagt später zur Hexe, ehe sie für Faust den Zaubertrank braut:

„Zieh deinen Kreis, sprich deine Sprüche und gib ihm eine Tasse voll.“⁷²

In der Regieanweisung dazu ist bei Reinoß-Rasch zu lesen: Die Hexe, mit seltsamen Gebärden, zieht einen Kreis und stellt wunderbare Sachen hinein..., also auch sie macht „seltsame Gebärden“.⁷³

Der Kreis ist bereits gezeichnet. Wenig später: Mephistopheles nötigt Faust, in den Kreis zu treten. Der Kreis hat eine wichtige Funktion, denn Faust soll in seinem Bann bleiben. Also wird er auch zitiert, indem er aufgezeichnet wird.

Bochdansky, Vogel & Wilde fangen die Atmosphäre geschickt ein, in der das Stück spielt: Dem Text gemäß⁷⁴ fangen die Gläser an zu klingen, die Kessel zu tönen und machen Musik, während die Hexe den Trank braut: Ein Sausen, Klirren, Scheppern und Klappern hebt an und begleitet demnach die Szene.

– Licht ab, wieder auf.

SZENE 5

Die Wette zwischen dem Herrn der Welt und Mephistopheles: Gott hält dafür, dass Faust den rechten Weg stets im Bewusstsein halten kann und dass Er ihn bald in die Klarheit führen wird; - Mephistopheles hält dagegen.

⁷² Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Hexenküche‘*, S. 627.

⁷³ Ebda.

⁷⁴ Ebda.

Ansage durch Michael Vogel, der in der Mitte der Bühne steht. Er schreit förmlich ins

Publikum: „Der Tragödie erster Teil. - Prolog im Himmel“⁷⁵

Bochdansky kommt herein mit einem hellgrünen Plastiksack in den Händen, aus dem Dampf (oder Rauch) aufsteigt. Er stellt sich in die Mitte der Bühne und hält den Sack auf. Vogel (als Mephistopheles) tänzelt zunächst, dreht und krümmt sich, drückt körpersprachlich größtes Unbehagen aus und steigt schließlich unwillig und umständlich in den Sack, bis er darin kniend bis zur Brust versinkt.

Bochdansky (in der Rolle des Herrn der Welt):

„Hast du mir weiter nichts zu sagen? Kommst du nur ewig anzuklagen? Ist auf der Erde ewig dir nichts recht?“⁷⁶

Vogel (in der Rolle des Mephistopheles):

„Nein, Herr! Ich find’ es dort, wie immer, herzlich schlecht. Die Menschen dauern mich in ihren Jammertagen, ich mag sogar die armen selbst nicht plagen.“⁷⁷

Herr: „Kennst du den Faust?“ – Mephistopheles: „Den Doktor?“ – Herr: „Meinen Knecht!“⁷⁸

Mephistopheles:

„Fürwahr, mir ist um meine Wette gar nicht bange... Staub soll er fressen, und mit Lust, wie meine Muhme, die berühmte Schlange.“⁷⁹

Herr:

„Du darfst auch da nur frei erscheinen. Ich habe deinesgleichen nie gehasst. Von allen Geistern, die verneinen, ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.“⁸⁰

Der Sack zerplatzt, Staub (oder Rauch) steigt hoch. Vogel (Mephistopheles) fällt aus dem Sack und wälzt sich am Boden. Laute Gitarrenmusik setzt ein. Beide ab.

– Licht aus und wieder an.

SZENE 6

Mephistopheles hat eine konkrete Idee, wie und wann er Faust verführt. Mephistopheles tanzt – mit Hundemaske – einen Freudentanz: Er will Faust in Gestalt eines Pudels verführen. Faust ist lebensmüde und will Gift trinken.

M. Vogel kommt auf die Bühne, über den Kopf eine Art Hundemaske gestülpt. Er singt oder brüllt ziemlich Unverständliches zu E-Gitarrenrhythmen, das allerdings wie eine fremde

⁷⁵ Transkription von DVD.

⁷⁶ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust / ‚Prolog im Himmel‘*, S. 573.

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Ebda., S. 574.

⁸⁰ Ebda.

Ballade klingt. Er rennt wirr gestikulierend quer über die Bühne, schreit, demonstriert Übermut mit einer Art Schreigesang und vollführt einen tollen Tanz.

Das Licht nimmt ab, es wird düster.

Inzwischen kniet Bozdansky vorne links in dem Eck, wo die „Faust-Puppe“ steht.

M. Vogel liest die Regieanweisung aus dem Reclam-Heft anstelle des Bühnenbildes vor: *Studierzimmer. In einem hochgewölbten engen, gotischen Zimmer. Faust unruhig, auf einem Sessel am Pulte.*

C. Bozdansky kniet am Boden in schwach gelblichem Lichtschein und liest keuchend, mit sehr dünner Altmännerstimme den Text des alten Faust aus dem Reclam-Heftchen vor:

„Habe nun, ach! Philosophie, Juristerei und Medizin durchaus studiert – und sehe, dass wir nichts wissen können! Das will mir schier das Herz verbrennen. Ich will erkennen, was die Welt im Innersten zusammenhält.“⁸¹

Vogel hockt halb über, halb hinter ihm und echot jedes seiner Worte mit schwacher Stimme. Er hat eine Puppe in der rechten Hand, die nach kleinen Bewegungen einem weißen kleinen Hund ähnelt. Er wiederholt Fausts Worte leise keuchend. Bozdansky, als lebensmüder Faust, hat eine Phiolen mit gelber Flüssigkeit (Gift) vor sich und spricht weiter:

„Der letzte Trunk sei nun mit ganzer Seele als festlich hoher Gruß dem Morgen zugebracht! O glücklich, wer noch hoffen kann, aus diesem Meer des Irrtums aufzutauchen!“⁸²

Mephistopheles – als Hund – knurrt und bellt.

Bei Reinos-Rasch steht hier: „Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton zieht mit Gewalt das Glas von meinem Munde?“⁸³ Davor singt der Chor der Engel: Christ ist erstanden!

Im Stück ist an dieser Stelle keine entsprechende Musik zu hören. – Aber: Faust wollte soeben Gift trinken – und hält inne.

SZENE 7

Mephistopheles gibt sich zu erkennen, verspricht Faust ein neues Leben, und sie schließen „den Pakt“.

Fokus auf Faust. Rundum schwaches Licht.

Vogel (als Mephistopheles) nimmt Bozdansky (als Faust) die Phiolen aus der Hand, und schnell tauschen sie die Plätze und die Rollen. Die Szene wirkt wie ein kurzer Ringkampf.

⁸¹ Transkription von DVD.

⁸² Dito.

⁸³ Reinos / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Nacht‘*, S. 586.

Vogel (als Faust): liegt am Boden. Bochdansky (als Mephisto) hat jetzt die Puppe in der rechten Hand, die vorhin einem weißen Pudel geähnel hat, nun aber wie ein kleiner, uralter Mann mit zerzaustem, weißem Haar – eben wie „der alte Faust“ – aussieht.

Hier zeigt sich die hohe Kunstfertigkeit Bochdanskys, der dieselbe Figur – sowohl durch bewusste und gekonnte Gestaltgebung als auch durch geschickte unterschiedliche Handhabung – einmal wie einen Hund, dann aber wie einen alten Mann aussehen lässt! Darauf folgt sogleich noch eine Verwandlung: In der Linken hält Bochdansky nun plötzlich anstelle des Pudels eine rote Puppe im langen roten Mantel, mit großer Nase und langer Feder am Hut: Mephistopheles:

„Ich bin der Geist, der stets verneint, - und das mit Recht. Denn alles, was entsteht, ist wert, dass es zugrunde geht.“⁸⁴

Faust (M. Vogel, am Boden liegend): „Der Tod ist mir erwünscht, das Leben gar verhasst.“

In dem folgenden Dialog sprechen Faust und Mephistopheles miteinander, wobei Bochdansky ihn als Dialog der Puppenfiguren führt, indem er in schnellem Rollenwechsel mit jeweils verstellter Stimme spricht. Sie verhandeln um den Pakt.

(Vogel als) Faust:

„Werd' ich zum Augenblicke sagen: verweile doch, du bist so schön! dann kannst du mich in Fesseln schlagen, dann will ich gern zugrunde gehn!“⁸⁵

Ein Ringen wird angedeutet, an dessen Ende (Bochdansky als) Mephistopheles (Vogel als) Faust mit der Feder, die er am Hut hatte, geritzt und ihm Blut (rote Farbe) entnommen hat, um den Pakt zu besiegeln. Er spricht: „Du unterzeichnest dich mit einem Tropfen Blut“ und lässt dabei ein hässliches Lachen hören.

Nachdem Faust mit seinem Blut den Pakt unterzeichnet hat, ertönt lauter Lärm, Sausen, schrille, kreischende Geräusche – wie die einer „Höllmaschine“.

Sodann sagt Mephistopheles zu Faust: „Du bist am Ende, was du bist.“⁸⁶ – und geht ab.

Das Licht wird sehr hell.

Faust (M. Vogel) wedelt wild mit der Feder und läuft zappelnd hinter Mephistopheles (Bochdansky) her. Hinter Mephistopheles entsteht ein schneller Blitz. Sie gehen ab.

Bochdansky und Vogel tänzeln gleich darauf wieder vergnügt und spielerisch-selbstverliebt umher. Die beiden Schauspieler scheinen kurz nicht in ihren Rollen zu sein. Ihr Gehabe wirkt als würden sie nicht *FAUST SPIELEN* spielen, sondern zur Abwechslung etwas Desillusion

⁸⁴ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Studierzimmer‘*, S. 599.

⁸⁵ Ebda., S. 607.

⁸⁶ Ebda., S. 610.

erzeugen wollen. Sie tun als gäbe es in diesem Moment kein Publikum, keine Bühne und keine Aufführung.

– Licht aus und wieder an.

SZENE 8

„Verführung perfekt“: Mephistopheles und Faust machen eine Weltreise.

Schließlich beglückwünscht der Teufel Faust zum neuen Lebenslauf.

Bohdansky (Mephistopheles) und Vogel (Faust) kommen auf die Bühne. Mephistopheles trägt Faust auf dem Rücken und spricht:

„Wir breiten nur den Mantel aus, der soll uns durch die Lüfte tragen. Du nimmst bei diesem kühnen Schritt nur keinen großen Bündel mit... Und sind wir leicht, so geht es schnell hinauf. Ich gratuliere dir zum neuen Lebenslauf!“⁸⁷

Danach setzt er ihn ab, gibt Faust die Hand und geht ab.

Als Faust allein ist, setzt er sich eine dunkle Brille auf. Von oben windet sich ein blaues Seil herab, das Faust allmählich umwickelt, wobei er selbst mithilft und sich dabei wie in Trance windet.

Gleich darauf sind im Hintergrund pfeifend-gläserne, kratzende und stampfende Töne, Triller und ein Tropfen-Geräusch – vielleicht von einer Harfe erzeugt – zu hören.

Es folgen (nach Goethe) zwei dunkle Kapitel, die in dieser Aufführung nicht als Spiel zu erleben sind, sondern mithilfe einer wilden Geräuschkulisse dargestellt werden. Das eine ist die Szene in Auerbachs Keller in Leipzig, wo Dummheit, Trunkenheit und gefährliche Zauberkunststücke Faust bedrohen, und danach geht es in die Hexenküche, in der Faust einen Zaubertrank bekommt, der ihn wieder jung machen soll, ihn aber vollends umnebelt.

In dieser Hexenküche sieht er später in einem Zauberspiegel zum ersten Mal Gretchens Bild. Dazu erklingt eine Harfe.

– Licht aus und an.

SZENE 9

Mephistopheles (Bohdansky) spielt mit seinem Opfer.

⁸⁷ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Studierzimmer‘*, S. 615f.

Faust (Vogel) steht offenbar unter dem Einfluss des „Zaubertrankes“. Er bewegt sich wie in Trance, ist lose mit den Stricken umwickelt und lallt Zahlen wirr vor sich hin. Mephistopheles zeigt Faust ein verführerisches Frauenbild.

Faust steht wankend auf der Bühne. Die Stricke um Kopf, Hals und Körper fallen langsam wieder ab.

Hinter und neben ihm umschmeichelt ihn Mephistopheles: Bochdansky führt mit der Hand einen weiblichen Puppenkopf mit langen Haaren und sanftem Lächeln immer wieder rund um Faustens Kopf mit weichen, schmeichelnden Bewegungen. (Bemerkenswert weich und lieblich ist Bochdanskys Mienenspiel hierbei: Er IST eine werbende, lächelnde Hexe, die Faust umgarnt!) Faust, offensichtlich in Trance, zählt wirr durcheinander:

„Du musst versteh'n! Aus Eins mach Zehn, und Zwei lass gehen. Und Drei mach gleich, so bist du reich. Verlier die Vier! Aus Fünf und Sechs, so sagt die Hex', mach' Sieben und Acht, so ist's vollbracht: Und Neun ist Eins, und Zehn ist keins. Das ist das Hexen-Einmal-Eins!“⁸⁸

Bochdansky geht mit Seil und Frauenkopf ab.

Es schrillen laute Pizzikato-Töne.

– Das Licht ist grell.

SZENE 10

Fausts Verderben; Mephistopheles verhöhnt Faust offen. Faust ist triebgeschüttelt, willenlos und blind. Er hat Gretchen gesehen, und nur sie will er.

C. Bochdansky kommt als Teufel wieder zurück auf die Bühne: Er geht auf Bocksfüßen und steckt in einem schwarz schillernden, dehnbaren Sack aus Latex-Stoff, durch den er offensichtlich durchsieht. Seine linke Hand trägt einen sehr beweglichen, schwarzen Kopf ohne Ohren mit großem Mund und großen Augen, dessen Gebiss sich ununterbrochen öffnet und schließt zum Höhnen, Lachen, Reden... Mephistopheles suggeriert Faust, er läge auf einer blühenden Wiese, lacht ihn dabei aber höhnisch-hässlich aus:

„Das Land der Jugend ist nun da. Hier liegt es vor dir ausgebreitet. Willst du's betreten? So werd' ich dir den Schlüssel überreichen.“⁸⁹

Mephistopheles bringt einen Zimmerbrunnen mit Wasser, an dessen Rand eine kleine nackte Frauenskulptur sitzt, und diesen Zimmerbrunnen stellt er an den rechten vorderen Bühnenrand in die Ecke. Er höhnt:

⁸⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Hexenküche‘*, S. 627f.

⁸⁹ Transkription von DVD.

„Auf einer Wiese voller bunter Jugendblumen wirst du stehen... Haha. Nur bist du die Kuh, die ganz alleine davon frisst... haha...!“⁹⁰

Mephistopheles (C.B.) legt den offenbar bewusstlosen Faust (M.V.) nieder, zu dem Zimmerbrunnen hin, so dass Faust fast mit dem Gesicht im Becken liegt. Dann legt Mephistopheles das Teufelsgewand von vorhin ab und deponiert dieses sorgsam neben dem Wasserbecken. Daraufhin entnimmt er dem Becken eine Plastikmaske, dehnt und bewegt sie, bis sie schließlich deutlich ein Gesicht mit geschlossenen Augen zeigt. Faust sieht das Gesicht und verliebt sich augenblicklich in dieses.

Hier erklingt sehr leise im Hintergrund eine Mädchenstimme. Es ist Charlotte Wilde. Sie singt das Lied *Trockene Blumen* aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin* von Franz Schubert.

Faust streckt die Hände aus, um das Gesicht zu berühren, aber Mephistopheles zerknüllt die Maske und steckt sie ein. Faust ist verzückt: Dieses Mädchen genau soll Mephistopheles ihm beschaffen, ansonsten gilt der geschlossene Pakt nicht mehr.

Die beiden rennen im Kreis auf der Bühne herum. Faust bettelt Mephistopheles mit Eifer wegen des Mädchens an, der aber zunächst auf den Handel nicht eingehen mag.

In dem Goethe-Text lt. Reinoß-Rasch ist zu lesen, dass der Kater in der Hexenküche Mephistopheles einen Wedel gibt mit den Worten: „Den Wedel nimm hier, und setz dich in den Sessel!“⁹¹ Weiter wird das nicht erklärt. In *FAUST SPIELEN* sitzt Mephistopheles mit dem Wedel demnach auch kurz in einem Sessel. Aber er steht bald wieder auf und läuft weiter, als Faust ihn wegen Gretchen bedrängt.

Faust sagt sehr erregt: „Du musst mir die Dirne schaffen!“⁹²

Mephistopheles antwortet schließlich aufgebracht: „Über die habe ich keine Macht.“⁹³

Im Hintergrund singt Charlotte Wilde noch einmal das Lied *Trockene Blumen* aus dem Liederzyklus "Die schöne Müllerin" von Franz Schubert.

Faust: „Schaff mir etwas von dem Engelsschatz, ein Halstuch von ihrer Brust!“⁹⁴

Mephistopheles lacht höhnisch, holt aber ein Tuch hervor und verlässt schließlich schreiend die Bühne. Dabei wirft er einen weißen Schleier hinter sich in Richtung Faust, der den Schleier auffängt, glücklich das Gesicht hinein versenkt und es sich dann um die Schultern legt. Blüten fallen aus seiner Hand... Immer noch ist das Lied zu hören.

– Es wird dunkel und wieder hell.

⁹⁰ Transkription von DVD.

⁹¹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Hexenküche‘*, S. 625.

⁹² Transkription von DVD.

⁹³ Dito.

⁹⁴ Dito.

SZENE 11

Gretchens Verderben. Faust schwängert Gretchen und tötet ihren Bruder. Gretchen tötet das Kind. Sie kommt in den Kerker, ihre Mutter stirbt aus Gram, und sie selbst wird wahnsinnig.

Es kommt Bochdansky „als Gretchen“ auf die Bühne. Das Jackett hat er abgelegt. Er hält sich die Maske von vorhin, die (als das Gesicht Gretchens) geschlossene Augen zeigt, mit beiden Händen vor das Gesicht und steht zögernd im Bühnenhintergrund.

Faust (M. Vogel) zieht sie, drängt sie sanft in die Mitte der Bühne und beginnt, sie langsam in den weißen Schleier, den er von Mephistopheles bekommen hatte, einzuwickeln, indem er um sie herum geht. Zuerst drapiert er den Schleier über den Kopf, dann um den Körper; es entsteht schließlich wirklich der Eindruck, es stünde eine junge Frau im weißen Kleid da. Faust umwirbt nun diese „Frau“ – bzw. das Gretchen – stumm. Sie gehen wie im vertrauten Gespräch langsam zur Bühnenmitte, bis sie hier stehen bleiben. Ein hoher Ton ist zu hören, wie Klage oder Warnung, in den sich einzeln schwingende Glockentöne mischen.

Faust spricht im Stück zweimal dieselben Worte (einmal für Gretchen und später für Helena):

„Ich fühle eine Wonne, die ewig sein muss. Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein. Nein, kein Ende!“⁹⁵

Diese Worte spricht Faust (bei Goethe) in Frau Marthes Garten⁹⁶.

Faust (M. Vogel) legt Gretchen (C. Bochdansky) wie eine Puppe sanft auf den Boden nieder, küsst die Hand, deutet unsicher Zärtlichkeit an, legt sein Gesicht an ihr Gesicht, hilft ihr dann auf, macht zärtliche Gesten. Als sie wieder steht, zupft er an ihrem Wickelgewand und steckt mit plötzlicher Heftigkeit etwas in Bauchgegend in ihr „Kleid“. Der Schleier ist durchsichtig; eine kleine Puppe ist zu sehen: das Kind. Danach geht Faust weg in Richtung zur Faust-Marionette am linken Bühnenrand.

Bochdansky (als Gretchen) beugt sich schnell wie unter Schmerzen vor, nimmt dann die Puppe sowie auch eine rote Schnur – offenbar ist das eine Anspielung auf die Nabelschnur – wieder heraus und drückt die Puppe zuerst an sich, lässt sie dann aber zu Boden fallen.

Bass untermalt unrhythmisch die Szene, dann herrscht wieder Stille.

Bochdansky nimmt die (Gretchen-) Maske ab, wickelt sich aus dem Stoff, lässt alles zu Boden fallen und entsteigt dem Stoff, der ebenso wie Schnur und „Kind“ liegen bleibt.

Es ist (Bochdansky als) Mephistopheles, der nun Grimassen schneidet, die rechte Hand in Schulterhöhe schüttelt als wollte er sagen ‚Ui, das war aber heiß!‘

Dann geht er rückwärts hinaus. Die Utensilien bleiben am Boden liegen.

⁹⁵ Transkription von DVD.

⁹⁶ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Garten‘*, S. 644.

– Licht geht aus und wieder an.

SZENE 12

Mephistopheles' Triumph und Walpurgisnacht. Mephistopheles und Faust ziehen von einem Rausch zum nächsten. Faust soll betäubt bleiben und nicht denken.

Während Gretchen verzweifelt ihr Kind umbringt, lenkt Faust sich mit den Hexen ab.

Es kommen zwei groteske Figuren auf die Bühne: der Narr und der Tod. Bochdansky und Vogel halten sich Masken vors Gesicht. Sie lachen grölend und schreien zugleich: Bruder ist hin, Mutter ist hin, Gretchen ist hin, Kindchen ist hin. Lachen. Sie bewegen sich über die Bühne auf die im Eck stehende Faust-Marionette zu. Eine der Figuren (Vogel) hält einen Plastikpenis vor sich her, den er jetzt Faust als lange Nase umbindet. Lachen. Tanzen.

Darauf folgt grausiges Crescendo, ‚Wahnsinnsgeräusche‘ wie Quietschen, Schlagen, Kreischen, Gehämmer, Scheppern.

Die zwei Figuren tanzen und springen grotesk auf der Bühne umher zu dieser ‚Musik‘. Bochdansky mit Bocksfuß: er ist jetzt wieder Mephistopheles. Faust hat jetzt Hörner und einen langen roten Schwanz (aus einem Seil, das der ‚Nabelschnur des Kindes‘ von vorhin ähnelt). Sie nehmen die am Boden liegende Babypuppe und die Nabelschnur auf, spielen und tanzen damit.

Geräuschkulisse: Lärm, Quietschlaute, Kratzen, Klopfen, Schlagen, ‚Schreien‘... Die Geräusche werden extrem unangenehm.

Im FAUST-Text flüchtet nun Faust mit Mephistopheles, nachdem er Gretchens Bruder im Zweikampf („um die Ehre der Schwester“) erschlagen hat.

Das Kapitel *Walpurgisnacht* wird offenbar durch Geräusche erzählt.

Bochdansky (als Mephistopheles, mit Bocksfuß) drückt die starre Latex-Maske des Gretchengesichtes dem Faust (Vogel) auf den Hinterkopf.

– Licht geht aus und wieder an.

SZENE 13

Schlüsselszene/ Wendepunkt. Faust erinnert und besinnt sich. Er will Gretchen aus dem Kerker holen, aber sie lässt sich nicht retten und schickt ihn weg. („Heinrich, mir graut's vor dir...!“⁹⁷) Dennoch betet Gretchen für Faust.

⁹⁷ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Kerker‘*, S. 680.

Bochdansky (als Mephistopheles), laut lachend, höhnisch:

„Elend, verzweifelt, gefangen, als Missetäterin eingesperrt, das holde, unselige Geschöpf...!“
 Bochdansky (als Gretchen): „Meine Mutter hab’ ich umgebracht, mein Kind hab’ ich im Wasser ertränkt.“⁹⁸

Faust hat eine Vision, erinnert sich an Gretchen, ist bestürzt und will sie retten. Nach anfänglichem Sträuben hilft ihm Mephistopheles so weit, dass Faust in den Kerker zu ihr gelangt.

Faust (Vogel) zu Gretchen: „Lass das Vergangene vergangen sein.“⁹⁹

Bochdansky (als Gretchen): „Ich will dir die Gräber beschreiben; für die musst du sorgen!“¹⁰⁰

Bochdansky spricht jetzt alle drei Stimmen:

Gretchen: „Du musst nun fort. O, Heinrich, könnt’ ich mit!“¹⁰¹

Faust: „Du kannst! So wolle nur! Die Tür ist offen! Nur ein Schritt, so bist du frei!“¹⁰²

Gretchen: „Heinrich! Mir graut’s vor dir.“¹⁰³ (Geräusch einer Fahrradklingel)

Gretchen ist nicht bereit, mit ihm zu fliehen. Einerseits ist sie wahnsinnig geworden, andererseits aber sieht sie kein schönes Leben mit Faust – und noch weniger ihr oder sein Seelenheil. Sie betet für ihn: Sie ruft die Engel und alle Heerscharen an.

Dann sagt Gretchen noch: „Es ist geschehen. Wir werden uns wieder sehen.“¹⁰⁴

Bass auf einem Ton, leiser werdend.

Faust kommt die Lage offenbar zu Bewusstsein; er windet sich wie unter großen Schmerzen am Boden.

Vor Tagesanbruch fliehen Mephistopheles und Faust schließlich.

Gitarrenakkorde „plätschern“ gefällig dahin.

– Licht weg und wieder an.

SZENE 14

Erinnerung der Protagonisten Bochdansky und Vogel an die Realität. Vor der Pause: Rückschau und Vorschau.

⁹⁸ Transkription von DVD.

⁹⁹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Kerker‘*, S. 678.

¹⁰⁰ Ebda.

¹⁰¹ Transkription von DVD.

¹⁰² Dito.

¹⁰³ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Kerker‘*, S. 680.

¹⁰⁴ Transkription von DVD.

Bochdansky und Vogel kommen mit dem roten Vorhang (der, ab etwa Hüfthöhe gehalten, bis zum Boden reicht) wieder auf die Bühne. M. Vogel:

„Das war der erste Teil. Sie haben alles gesehen. Das geschändete Gretchen hier live. – Schauen Sie, meine Damen und Herren, hier auf unseren wunderschönen Vorhang, der aufgehen kann, damit er den Blick freigibt in den leeren Raum! Alles, was im ersten Teil geschehen ist, rollen wir zur Seite, machen sauber, räumen auf, damit alles wieder neu ist. Sie werden im zweiten Teil das Innerste des Inneren sehen! Sie werden sehen, was dem Mann zum Glück fehlt. Faust im Bett mit Helena: eine Luftnummer. Faust, der Triumphator der Wissenschaft: eine Gruselnummer. Faustens Rendez-vous mit der Macht: eine Lachnummer. Immer noch unzufrieden? Im Angebot heute und hier: Weltbesitz und Gold bis zum Abwinken. Was braucht der Mann noch mehr? Visionen! Ja, gibt's auch. Alles wird neu!“¹⁰⁵

Michael Vogel redet durcheinander, wiederholt sich, lockt damit, dass in dem kommenden Akt „nackte Tatsachen“ zu sehen sein werden, verspricht Großartiges, Neues, Besseres als im 1. Akt und tut, als wolle er dilettantisch werben.

Christoph Bochdansky kommt dazu und versucht (vorerst mit wenig Erfolg), Vogel zu beruhigen und zum Schweigen zu bringen. Er rät zu einer „verdienten“ Pause.

Aber Vogel ist in Fahrt:

„Bleiben Sie sitzen in diesem wunderbaren Raum und genießen Sie den Augenblick der Ruhe und Stille. Sie sind nicht einsam. Sie lernen hier fürs Leben!“¹⁰⁶

Bochdansky sagt schließlich entschieden: „Pause“, und Vogel schweigt daraufhin.

Die Beiden stehen in einem sehr hellen Lichtkreis.

Bochdansky holt sich einen Sessel, der unter ihm allerdings zusammenbricht. Daran entzündet sich eine kurze „Diskussion zur Schuldfrage“.

Danach räumen beide auf und nehmen der Marionette die zuvor aufgesetzte lange Plastiknase ab. Vogel sprüht etwas in die Luft. Bochdansky kehrt den Boden mit einem sehr großen Besen und wischt den Kreidekreis weg. Die Faust-Marionette befindet sich immer noch links am Bühnenrand. Der Zimmerbrunnen mit der nackten weiblichen Figur steht rechts auf der Bühne.

Leichte Musik einer E-Gitarre „hängt zitternd in der Luft“.

– Licht, Musik aus:

Die Spieler machen P a u s e. Sie trinken Wasser aus Flaschen.

SZENE 15

Zwischengesang: Die drei Protagonisten singen.

¹⁰⁵ Transkription von DVD.

¹⁰⁶ Dito.

In der rechten Ecke hinten stehen drei Menschen beieinander und singen: Bochdansky, Vogel und Wilde singen mehrstimmig: *"Hab oft im Kreise der Lieben..."* (deutsches Volkslied, Text: Albert von Chamisso)

Wasserplätschern ist zu hören. Die Bühne liegt im Halbdunkel.

SZENE 16

Faust, der Unglücksmann. Faust ist gefangen in einer Glitzerwelt voller Geister und kann Wirkliches und Unwirklichem nicht mehr unterscheiden.

Vogel beginnt wieder:

„Meine Damen und Herren, alles ist neu: Der Tragödie zweiter Teil, erster Akt. Anmutige Gegend. – Faust auf blumigen Rasen gebettet, ermüdet, unruhig, Schlaf suchend. Dämmerung.“¹⁰⁷

Wieder wurde Goethes Regieanweisung¹⁰⁸ gleichsam anstelle eines Bühnenbildes aus der Reclam-Ausgabe vorgelesen, der Ortswechsel verbal angekündigt.

Hintergrund-Geräusche: Gurgeln, Schnurren, Klingen, einzelne Töne etc.

Christoph Bochdansky kommt auf die Bühne und hat riesige fühlertartige Fortsätze an den Händen, die glitzern und kleine glitzernde weitere seitliche Fühler haben. Er bewegt sie sehr langsam: Das sind zwei wabernde Stecken, die für eine ganze („anmutige“!) Gegend stehen. Das Glitzern erinnert tatsächlich auch an Glühwürmchen.

M. Vogel kommt mit einer Marionette, die nur aus zwei Beinen besteht. Sie ähnelt den beiden Schenkeln eines Zirkels mit einem rötlichen Kopfpunkt-Gelenk in der Mitte: ein „Geistchen“ oder eine Elfe. Er bewegt die Figur langsam von links nach rechts über die Bühne.

C. Bochdansky liest aus dem kleinen gelben Reclam-Heft vor:

„Kleiner Elfen Geistergröße eilet, wo sie helfen kann. Ob er heilig oder böse, jammert sie der Unglücksmann.¹⁰⁹ Schon verloschen sind die Stunden, hingeschwunden Schmerz und Glück. Fühl es vor! Du wirst gesunden; traue neuem Tagesblick.“¹¹⁰

Die Marionette (Faust) sagt zur Elfe (d.h. zu dem zweischenkeligen Geistchen):

„Wir werden uns wiedersehen, – aber nicht bei'm Tanze!“¹¹¹

M. Vogel führt danach die Faust-Marionette langsam über die Bühne nach rechts, wo der Zimmerbrunnen mit Wasser – und mit der nackten Frauenfigur am Rand – steht.

– Licht aus. Licht an.

¹⁰⁷ Transkription von DVD.

¹⁰⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust II, 1. Akt / ‚Anmutige Gegend‘*, S. 683.

¹⁰⁹ Ebda.

¹¹⁰ Ebda., S. 684.

¹¹¹ Ebda., *Faust I / ‚Kerker‘*, S. 679.

SZENE 17

Faust als Sklave des Bösen. Faust wirkt leer, wiederholt sich, schwärmt jetzt für die schöne Helena – und erliegt jedem Trug Mephistopheles’.

C. Bochdansky tritt vor und sagt: „2. Akt. Schattiger Hain“.

Die Kapitel „Kaiserliche Pfalz“ und „Klassische Walpurgisnacht“ werden hier nicht spielend dargestellt, sondern durch Musik bzw. tw. ohrenbetäubende Geräusche ersetzt.

Handlung im *FAUST*: Zur Unterhaltung des Kaisers holt Faust Paris und Helena aus der Unterwelt („von den Müttern“) mittels eines besonderen Schlüssels hervor. Als Faust Helena sieht, verliebt er sich sofort wieder sehr. Dies wird mittels Textwiederholung verdeutlicht.

„Lieblich, lieblich“, sagt Faust (mit der Stimme von M. Vogel, der ihn führt) zu der Frauenfigur im Wasserbecken. Er liegt fast im Wasser und sagt wieder: „Ich fühle eine Wonne, die ewig sein müsste. Ihr Ende müsste Verzweiflung sein. Nein. Kein Ende. Kein Ende...!“¹¹²

Die Wiederholung klingt leer: Diesmal schwärmt er mit den gleichen Worten wie zuvor für Gretchen für Helena, die er schließlich mit des Teufels Hilfe gewonnen hat.

Mit sichtlich großer Anstrengung schiebt die Faust-Marionette (mit der linken Hand geführt von dem auf Knien rutschenden Michael Vogel) den Zimmerbrunnen mit der nackten Frauenfigur von rechts nach links über die Bühne. M. Vogel macht (als Faust) Töne der Anstrengung dazu: er schnauft und stöhnt. Der (so angedeutete) Geschlechtsverkehr raubt dem alten Faust offenbar alle Kräfte. Zwischendurch murmelt Faust mehrmals vor sich hin: „Kein Ende! Kein Ende!“¹¹³

Faust liegt schließlich, am linken Bühnenrand angelangt, wie tot halb in dem Brunnenbecken, mit dem Kopf an der Brust der Frauenfigur.

Im Hintergrund klingen einzelne dünne Glas-Töne.

Bochdansky (als Mephistopheles) tönt dazu aus dem Hintergrund:

„Hier liegt ein Unseliger, verführt zu schwer gelöstem Liebesbande; wen Helena paralyisiert, der kommt so leicht nicht zu Verstande.“¹¹⁴

Wieder sind diese schrecklichen „Wahnsinnsgeräusche“ zu hören: dröhnend laut, quietschend, schreiend, schlagend...

Bochdansky und Vogel rennen auf der Bühne wie in Angst entgegen dem Uhrzeigersinn umher, rennen auch gegeneinander an. Das wirkt recht chaotisch.

¹¹² Transkription von DVD.

¹¹³ Dito.

¹¹⁴ Dito.

– Licht dreimal an und wieder aus, dann an.

SZENE 18

C. Bochdansky beginnt mit den Worten: „3. Akt. Hier wird ein Mensch gemacht.“ Und M. Vogel ergänzt: „Sein Name sei Homunkulus!“¹¹⁵

Im Hintergrund schrillt es laut wie „Alarm auf der Intensivstation“: Es klingt nach Gefahr.

In die Bühnenmitte wird mit Kreide ein kleinerer Kreis gezeichnet. Plus: Einen Verbindungsstrich von der Ecke, in der die Faust-Marionette steht, in die Mitte.

C. Bochdansky stellt in die Mitte der Bühne eine durchsichtige Plastikflasche, in der sich ein rosa Plastikmännchen befindet. Ein rotes Kabel führt von der Flasche weg hinter die Bühne. Geräusche wie medizinisches Gerät, das Herztöne aufzeichnet, sind hörbar.

Kaltes Licht. Dann die verfremdete Stimme von Michael Vogel:

„Hallo! Hallo! Ich will wachsen. Ich brauche mehr Sauerstoff! Keuchen. Die Luft – die Luft wird dünn...!“¹¹⁶

Bochdansky kommt und öffnet den Verschluss der Flasche.

Die Stimme, die offenbar zu der kleinen rosa Figur in der Flasche gehört, sagt: „Danke, mein Herr“, und dann: „Ich will wachsen. Ich will groß werden. Bitte lasst mich raus. Bitte!“¹¹⁷

C. Bochdansky kommt und hebt die Flasche hoch, so dass das Männchen allein am Boden steht. Da schreit die kleine Figur:

„Gewiss, das Alter ist ein kaltes Fieber im Frost von grillenhafter Not. Hat einer dreißig Jahr vorüber, so ist er schon so gut wie tot! Am besten wär’s, ihn zeitig tot zu schlagen.“¹¹⁸

Es folgt eine Schimpftirade des kleinen Wichtes. Bochdansky hält den Wicht am Kabel hoch.

Er zappelt und schreit:

„Lasst mich runter...! Wir sind die Kraft, die Jugend! Wir sind die Zukunft! Wir werden euch abschlachten, ihr alten Säcke!“¹¹⁹

Geschrei. Staub. Lärm.

Das kalte Licht schafft schnell eine Atmosphäre von Einsamkeit, Hilflosigkeit, Verzweiflung und Angst.

¹¹⁵ Transkription von DVD.

¹¹⁶ Dito.

¹¹⁷ Dito.

¹¹⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust II, 2. Akt / ‚Laboratorium‘*, S. 734.

¹¹⁹ Transkription von DVD.

Vogel und Bochdansky kämpfen mit dem Wicht, um ihn wieder in die Flasche zu tun. Das gelingt ihnen aber nicht. Sie tragen den Wicht mitsamt dem Gerät hinaus. Es wird laut, dann still. Sie rennen weg.

– Licht aus und an.

SZENE 19

Faust, der Welteroberer, bar jeder Selbstkritik und -kontrolle. Verwöhnt befiehlt er dem Teufel dies und jenes, der den beflissenen Diener spielt.

„Rauch“. Ruhige Gitarrenklänge, einzelne Akkorde; - nachdenkliche Stimmung...

Faust und Mephisto kommen unter einer Art weißer Plane auf die Bühne.

Sie stehen still und sagen beide unisono: „4. Akt, Hochgebirge“¹²⁰

Ortswechsel, Reise wird angedeutet: Sie gehen eine Weile auf der Bühne umher, dann gleitet der weiße Stoff von Bochdansky (Mephistopheles) ab, und Vogel (Faust) umwickelt sich, am Boden liegend, mit dem Tuch so, dass er von Mephistopheles gezogen werden kann. Daraufhin zieht Mephistopheles Faust kreuz und quer über den Bühnenboden, dann im Kreis, dann wieder quer: Sie sind unterwegs.

Stimme (Vogel als Faust) unter dem Tuch hervor, spricht eine Regieanweisung (nach Goethe): „Eine Wolke zieht heran, senkt sich auf eine vorstehende Platte herab. Sie teilt sich...“¹²¹

C. Bochdansky (als Mephistopheles) sagt daraufhin:

„Das hier ist kein Osterspaziergang. Das wird jetzt eine Welteroberung. Wer Thron und Kron' begehrt, persönlich sei er ehrenwert. Selbst ist der Mann. Und also willst du Ruhm verdienen?“¹²²

Mephistopheles lockt Faustens Interesse auf die Welteroberung, auf Thron, auf Krone und weltliche Herrschaft.

Faust:

„Mitnichten! Dieser Erdenkreis gewährt noch Raum zu großen Taten. Erstaunenswertes soll geraten. Ich fühle Kraft zu kühnem Fleiß. Ja! Herrschaft gewinn' ich, Eigentum! Die Tat ist alles, nichts der Ruhm.“¹²³

Es ist Mephistopheles offenbar gelungen, Faust wieder zu verwirren und mit Irdischem zu fesseln.

¹²⁰ Transkription von DVD.

¹²¹ Reινόß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 4. Akt / ‚Hochgebirg‘, S. 811.

¹²² Ebda., S. 814.

¹²³ Ebda.

Aber dann flackert Fausts Geist offenbar auf. Als er von der Erschaffung eines Mahnmals spricht, von Seelenschönheit und vom „Besten seines Inneren“, wird es plötzlich hell im Raum:

„Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.“¹²⁴

Später ist dann ein lautes Geräusch zu hören, ähnlich dem einer Motorsäge.

Währenddessen zieht ihn Mephistopheles weiter am Boden umher. Faust sitzt auf dem Tuch und führt große Reden:

„Schau nur, das Meer! Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistert, zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet; - was zur Verzweiflung mich beängst'gen könnte. Zwecklose Kraft unbändiger Elemente! Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen. Hier möcht' ich kämpfen, dies will ich besiegen...!“¹²⁵

Faust will das Meer begrenzen und ihm zugleich die Ufer nehmen. Das soll Mephistopheles zuwege bringen. Mephistopheles lenkt ab: Kriegslärm ist hörbar.

Der Rest des 4. Aktes sowie der Beginn des 5. Aktes (von *Faust II*) werden wieder durch zum Teil wildeste Geräuschkulisse (z.B. für Kriegslärm und Feuersbrunst) dargestellt.

Ende der „Reise auf dem weißen Tuch“. Faust ist offenbar reich.

Mephistopheles (C. Bochdansky):

„Fauste! Fauste! Da landen wir, da sind wir schon. Glück an, dem Herren, dem Patron! [...] Mit nur zwei Schiffen sind wir fort, mit 20 sind wir nun im Port. Was große Dinge du getan, das sieht man unsrer Ladung an.“¹²⁶

Faust will „das Gold“ sehen: „Kannst du mir das Gold mal holen?“¹²⁷

Und während er das sagt, legt Mephisto schon goldfarbene Stoffe über ihn, so dass der am Boden liegende Faust wie in einem goldenen Mantel gekleidet daliegt. Faust hat auch eine Art Krone auf dem Kopf und sogar goldene Brillen, die ihm Mephistopheles auf Fausts Geheiß schnell aufsetzt. Es ist offensichtlich, dass Faust ständig Anweisungen gibt, die zu erfüllen Mephistopheles sehr bemüht ist.

Mephistopheles philosophiert inzwischen:

„Das freie Meer befreit den Geist; wer weiß da, was Besinnen heißt? Da fördert nur ein rascher Griff, man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff. Und ist man erst der Herr zu drei, dann hakelt man das vierte bei. Da geht es dann dem fünften schlecht: Man hat Gewalt, so hat man Recht.“¹²⁸

¹²⁴ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 4. Akt / ‚Hochgebirg‘, S. 812.

¹²⁵ Ebda., S. 815.

¹²⁶ Ebda., 5. Akt / ‚Palast‘, S. 838.

¹²⁷ Transkription von DVD.

¹²⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Palast‘, S. 838.

Faust hört offensichtlich nicht zu und greint: „Ich will es nicht berühren; - es soll mich berühren.“¹²⁹

Er meint sein goldenes Kleid: Mephistopheles soll den Stoff besser um ihn drapieren. Er weist Mephistopheles an, wie er ihn schmücken und kleiden soll. Danach verlangt er Handschmuck und Goldbrille, die Mephistopheles ihm beflissen aufsetzt, und schließlich sagt Faust:

„Mach alles glatt hier, ich will freie Sicht für freie Bürger!“¹³⁰

Mephistopheles „glättet das Blau des Meeres“, indem er den blauen Bodenbelag glättet.

Faust „raunzt“ und gebärdet sich gleich darauf wie Nero: verrückt, verweichlicht, egomanisch, dumm, kraftlos... Er hört sich selbst gern reden und verordnet Unsinn:

„Mir gefällt nicht, was ich da sehe. Ich will den Augenblick genießen. Ja! Alles ist gut. Mach das Wasser ordentlich. Ich will, dass überall Quellen sprudeln!“

„Die Geschlechter schaffen wir auch ab. Alles schaffen wir ab. Wir werden alle einfach gleich sein...!“¹³¹

Plötzlich sieht Faust zwei offenbar kaputte Teile eines Dings am Boden. Er wirkt etwas desperat und weinerlich wie ein Kind oder ein Betrunkener:

„Das hab’ ICH gemacht! Wer hat das kaputt gemacht? Das war zu schnell getan! Es sollte ein extra Bereich werden. – Das kriegen wir wieder zusammen. Es ist ja noch nichts verloren.“¹³²

Und gleich darauf sagt Faust ohne ersichtlichen Zusammenhang:

„Wir bauen ein Mahnmal...“¹³³

Plötzlich bricht lautes, brutales Geräusch los, ähnlich dem ohrenbetäubenden Lärm einer Motorsäge.

Ein Ton schwillt unerträglich an, wird leiser und wieder lauter. Dann wird es still.

– Licht aus und an.

SZENE 20

Der Narr und der Tod

Geister, die schon frohlocken: Der Tod kommt! – Faust ist besiegt!

¹²⁹ Transkription von DVD.

¹³⁰ Dito.

¹³¹ Dito.

¹³² Dito.

¹³³ Dito.

Unter Getöse zieht Mephistopheles Faust das goldene Gewand – und zugleich den Boden unter den Füßen – weg. Er zieht ihn an den Beinen in die Mitte der Bühne, wo dieser mit dem Gesicht nach unten reglos liegen bleibt.

Der Tod kommt! Mephistopheles lacht mit höhnischem Triumph.

„Höllenslärm“ als Geräuschkulisse.

– Licht aus und an

SZENE 21

Fausts Ende naht.

Christoph Bochdansky sagt: 5. Akt. Offene Gegend

C. Bochdansky (als Mephistopheles) kommt mit den 2 Masken von vorhin auf die Bühne: Eine trägt er in der Hand und hält sie hoch, die andere trägt er vor dem Gesicht. Er lacht hysterisch:

„Ui, ui! Da waren wir doch schon einmal.

Da hinten von Ferne, da kommt er, der Bruder. Da hinten, da hinten! Von Ferne! Da kommt er, der Bruder! Da kommt er, der Tod!“¹³⁴

Mephistopheles lacht immer wieder sein hässliches, höhnisches Lachen.

Faust liegt immer noch bewegungslos und mit dem Gesicht nach unten in der Mitte der Bühne. – Klopfgeräusche.

– Licht aus und wieder an.

SZENE 22

Fausts Tod

C. Bochdansky führt die Faust-Marionette zu dem am Boden liegenden Faust (M. Vogel) und legt ihn so über dessen Kopf und Körper, dass es aussieht als läge Faust (die Marionette) – nun mit dem großen Körper – in der Mitte der Bühne. C. Bochdansky zeichnet mit weißer Kreide ein Rechteck um Fausts Körper. – Ein Grab wird angedeutet.

Faust (Vogel) will etwas schreiben. Er schaut suchend umher. C. Bochdansky gibt ihm ein Stück Kreide in die Hand.

Faust sieht Schatten, versucht offenbar zu denken, schreibt und spricht wirr und unverständlich. Dann sagt Faust:

¹³⁴ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘, S. 843.

„Was schleicht da schattenhaft heran?¹³⁵ Es ist die Menge, die mir frönet! Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!¹³⁶ Grabt! Grabt!“¹³⁷

Faust schreibt auf den Boden. Er überschreibt seine eigene Schrift immer wieder, so dass sie schließlich zur Gänze unleserlich wird. Er spricht dazu:

„Vom Lager auf, ihr Knechte! Mann für Mann! Dass sich das größte Werk vollende, genügt ein Geist für tausend Hände¹³⁸.
Solch ein Gewimmel möcht' ich sehen, auf freiem Grund mit freiem Volke stehn! Vom Augenblicke will ich sagen: verweile doch, du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn. Im Vorgefühl von solchem hohen Glück genieß ich jetzt den letzten Augenblick.“¹³⁹

Damit sinkt Faust ganz zu Boden – und ist tot.

Kratzende, klopfende Geräusche, Geigentöne... Schließlich wird es still.

– Licht aus.

SZENE 23

Alles Vergängliche ist Staub, ist nur ein Gleichnis. – Es war für sie und für uns ein Spiel!

Wieder Geigenmusik: eine einfache, fast träumerische Melodie erklingt.

M. Vogel kriecht unter dem leblos daliegenden Körper und dem Mantel der Marionette hervor. Er steht auf und beginnt, das mit Kreide Geschriebene gänzlich zu verwischen.

C. Bochdansky kommt auf die Bühne, über einem Fuß ein Papiersackerl. (Das verwundert nicht gleich, weil er ja öfter einen „Bocksfuß“ hatte.) Er sieht Vogel zu, der den beim Schreiben entstandenen Kreidestaub in das Sackerl sammelt, das er Bochdansky vom Bocksfuß gezogen hat (sodass dieser jetzt mit zwei normalen Schuhen dasteht).

Sie stehen einander gegenüber.

Vogel übergibt danach das Sackerl an Bochdansky, der es aufbläst und zerplatzt. Krach. Kreidestaub ist in der Luft.

Die beiden Darsteller fallen gleichzeitig nach hinten um, liegen mit den Fußsohlen zur Bühnenmitte und sprechen unisono die Schlussworte des *chorus mysticus* im 2. Teil von Goethes „*Faust*“:

„Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Das Unzulängliche, hier wird's Ereignis.“

¹³⁵ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, tw. Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘, S. 843.

¹³⁶ Ebda., S. 847.

¹³⁷ Transkription von DVD: Grabt! Grabt! (Entspricht dem Wortlaut im Text in Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘, S. 846: ‚Schaufel rührt und Spaten!‘)

¹³⁸ Ebda., S. 846.

¹³⁹ Ebda., ‚Großer Vorhof des Palastes‘, S. 848.

Das Unbeschreibliche, hier ist's getan. Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“¹⁴⁰

Arme und Beine beider Spieler heben sich nach einer Weile langsam, ein wenig auch die Oberkörper, so dass es wirkt als würden sie gleich schweben.

Wieder klingt der Fahrradklingelton. – Licht aus.

SZENE 24

Nachspiel

Zartes Licht in Grün und Blau färbt die Bühne: Vorne blau, grüner Hintergrund. Bochdansky und Vogel stehen am hinteren Bühnenrand.

Dann beginnt Michael Vogel ein englisches Lied (Titel: „green grass“), an country-music erinnernd, zu singen. Der Text ist sanft, harmlos-fröhlich und entspannend: „Lege dich ins grüne Gras, freu dich an der Sonne. Erinnere dich an die Zeit, als du mich liebtest, etc.“

Christoph Bochdansky tanzt dazu. Dann tanzen beide im grünen und blauen Bühnenhintergrund, drehen sich umeinander und halten einander an den Händen. Sie scheinen sehr vergnügt und wie Kinder vollauf mit sich selbst beschäftigt zu sein.

Christoph Bochdansky pfeift dazu.

In der Mitte der Bühne liegt immer noch die“ tote“ Faust-Marionette.

Als das Lied zu Ende ist, kommt Christoph Bochdansky auf die Bühne und zieht an der Schnur, die links herunterhängt. Ein Klingelton ist zu hören. Es wird finster.

Licht. Applaus. ENDE

4.1.4 Interpretation

Wir sehen eine ungewöhnliche, zum Teil gespenstische Kombination aus Menschen, Kostümen, Masken, Stoffen, Objekten, Materialien, Tönen, Geräuschen, Puppen, Wesen, halb Tier, halb Ding. Belebtes und Unbelebtes sind dicht bei- und miteinander, und das Unbelebte wirkt mitunter auf fantastische oder auch tragische Weise real und lebendig.

Die Künstler Bochdansky, Vogel und Wilde gehen ihr Spiel klug und subtil an. Die Produktion ist konzipiert wie ein Traum oder ein langer Bewusstwerdungsprozess, und sie wirkt dennoch gewissermaßen leichtfüßig, obwohl sie Themen wie Betrug und Selbstbetrug,

¹⁴⁰ Reinob / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Bergschluchten‘, S. 860.

Utopie, Fantasie, lebenslanges Studium, Egozentrik, Mord, Liebe, Ehrgeiz, und die ewige Suche des Menschen behandelt. Es finden sich weder Schuldzuweisung noch Anklage. Die am Ende ausgelöste Nachdenklichkeit zielt – vielleicht – auf Mut zur Selbstwahrnehmung ab. Die Atmosphäre, in der Fausts Wunsch nach ewiger Jugend schwelt, diese Mischung aus Verlorenheit, Abgehobenheit und Magie, wird vor allem in surrealen, geschickt miteinander verknüpften Bildern vermittelt. Einmal ist es die quälend-langsame Darstellung eines verzweifelten Greises, dann wieder sind es schnelle, grelle, laute, von Musik und /oder Lärm getragene und begleitete Sequenzen, die das Stück wie im Zeitraffer vorantreiben. Bochdansky und Vogel zeigen einen aufrüttelnden Mix zwischen literarischem Theater und experimentellem Spiel. Am Ende einer atemberaubenden „Reise“, auf der mit grandiosen Bildern die Tiefen der menschlichen Seele ausgelotet werden, zerplatzt eine Tüte Staub: Nichts sonst bleibt von Faust. – Aber vieles davon bleibt in unserer Erinnerung.

Bochdansky und Vogel sind in diesem Stück Schauspieler und Animatoren. Sie verwischen Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit und verdeutlichen zugleich Wesentliches.

Die Protagonisten schlüpfen dabei in unzählige Rollen. Charlotte Wildes kongeniale musikalische Begleitung wertet die Aufführung zusätzlich auf. Mit live gespielten Klanginstallationen, Gesang, Feuer, Rauch und einigen seltsamen Requisiten wird ein sinnbetörendes Spiel entwickelt.

In mancher Szene wird Goethes Text entweder gesprochen oder vorgelesen. Teilweise ergänzt dieser Text das Geschehen und eröffnet bzw. evoziert neue Assoziationsmöglichkeiten. Regieanweisungen Goethes werden teils mit Pathos vorgetragen, teilweise ins Bühnenbild umgesetzt, teilweise steht die gesprochene Regieanweisung für Szenendekoration; teilweise wird sie aber auch mit Musik bzw. durch Geräusche ausgedrückt.

Hier wird immer wieder zwischen Goethes „Faust“ und der gegenständlichen Aufführung von ‚*Faust spielen*‘ verglichen um zu zeigen, wie Bochdansky und Vogel trotz des streckenweise grotesken Spielcharakters sich im Hinblick auf den Fortgang der Handlung doch am „Faust“ orientieren.

Goethe hat vor dem Prolog zu seinem „Faust“ eine *Zueignung* sowie ein *Vorspiel auf dem Theater* geschrieben, wovon Bochdansky, Vogel & Wilde Teile als „Regieanweisung“

entnommen zu haben scheinen, wie um die Stimmung einzufangen, in der sie spielen und dem Werk Treue und Reverenz erweisen.

Ich entnehme sowohl der „Zueignung“ als auch dem „Vorspiel auf dem Theater“ einige Stellen und lege dar, wie ich sie im Stück als Spiel wieder erkenne.

Zueignung:

„Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten, wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt; mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.... Es wiederholt die Klage des Lebens labyrinthisch irren Lauf... Und was sich sonst an meinem Lied erfreuet, wenn es noch lebt, irrt in der Welt zerstreuet.

Und mich ergreift ein längst entwöhntes Sehnen nach jenem stillen, ernsten Geisterreich. Es schwebet nun in unbestimmten Tönen mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich. Ein Schauer fasst mich, Träne folgt den Tränen. Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich; was ich besitze, seh' ich wie im Weiten, und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.“¹⁴¹

Bochdansky und Vogel als Darstellende schwanken immer wieder erheblich, es gibt Nebel, Dunst und Staub, es gibt „Zauberhauch“, der „ihren Zug umwittert“, sie machen deutlich das „Umherirren“, das Labyrinth und das Geisterreich nachempfindbar. Sie spielen zuweilen, als würde jeder „probieren, was er mag“, wengleich sie dem Handlungsstrang im Großen und Ganzen folgen. Anspielungen an die Elemente gibt es reichlich. Das „lispelnd Lied in unbestimmten Tönen“, die Äolsharfe, aber auch den „Zauberhauch“ sowie „Schauer und Tränen“ steuert Charlotte Wilde mit Musik plus Geräuschkulisse bravourös bei.

Im *Vorspiel auf dem Theater* ist zu lesen:

„Wer sich behaglich mitzuteilen weiß, den wird des Volkes Laune nicht erbittern; er wünscht sich einen großen Kreis, um ihn gewisser zu erschüttern.“

Später: „Lasst Phantasie (...) nicht ohne Narrheit hören.“¹⁴²

Sie wissen sich „behaglich mitzuteilen“: sie scherzen miteinander zwischendurch, sie singen und spielen miteinander auch wie Kinder. Und sie sprechen „die Laune des Volkes“ an mit unverkennbarem Varieté-Klamauk nach der Einleitung: „Meine Damen und Herren...!“ Sie ziehen einen großen Kreidekreis auf den Boden der Bühne, und schließlich lassen sie ihre „Phantasie ganz sicher nicht ohne Narrheit“ hören, sehen und miterleben.

Bochdansky, Vogel und Wilde machen ausgelassen, aber mit technisch absolut reifem Spiel vergessen, dass hier Puppen die Darsteller sind. Sie kreieren scheinbar mühelos das Spiel der Elemente akustisch – bzw. sie aktivieren es in unserer Vorstellung. Sie hauchen ihren Figuren Leben ein, lassen ihre Körper sprechen und machen Begierden, Ängste, Sorgen, Gefühle

¹⁴¹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust / ‚Zueignung‘*, S. 565.

¹⁴² Ebda., *‚Vorspiel auf dem Theater‘*, S. 568.

dieser unbeseelten Seelen erfahrbar. In der Szene, als Gretchen auftritt, genügt eine transparente Latex-Maske, die verblüffende dreidimensionale Effekte erzeugt, und die vergessen lässt, dass dies nur ein angedeutetes Gesicht ist. Dadurch kann das Publikum wiederum mühelos den restlichen Körper assoziativ ersetzen; und die starre Maske ergreift, als wäre sie lebendig.

Mit wenigen Mitteln erzielen Bochdansky, Vogel & Wilde maximale Effekte: Eine kleine Bühne, wenige Figuren und ein paar Requisiten reichen ihnen, um die Geschichte überzeugend mit Leben zu füllen. Mit Respekt und auch einer Portion Frechheit gegenüber Goethe haben sie nichts Wesentliches ausgelassen, Textteile klug aufbereitet und konzentriert vorgetragen.

Zudem steht in Goethes *Vorspiel auf dem Theater*:

„Sucht nur die Menschen zu verwirren; sie zu befriedigen ist schwer.“¹⁴³

Ja, sie verwirren mitunter! Und die Spielfiguren, die eingesetzt werden, erinnern sehr wohl auch an seltsames Getier oder an Fantasiegebilde. Die Geräuschkulisse setzt „Regieanweisungen“ aus dem Text genial um und unterstützt das Geschehen andeutend und interpretierend: Es klingt nach Gepolter, Gekreisch und Gekrächze, wo gemäß dem Text Goethes Hexen, Geister oder der Teufel selbst am Werk sind – aber auch, um Gretchens Wahnsinn und die Brutalität des Geschehens zu unterstreichen, – und es klingt nach Äolsharfen, wenn diese passen oder in Goethes Text erwähnt sind.

Und schließlich beachte mensch den letzten Satz des *Vorspiels auf dem Theater* – und vergleiche mit der gegenständlichen Aufführung. Im blauen Rechteck der Bühne macht Michael Vogel einen Kreidekreis („Kreis der Schöpfung“?), den Christoph Bochdansky später verstärkt. Und hier geht das Spiel los:

„So schreitet in dem engen Bretterhaus den ganzen Kreis der Schöpfung aus, und wandelt mit bedächt'ger Schnelle vom Himmel durch die Welt zur Hölle...“¹⁴⁴

Und das „enge Bretterhaus“ der Bühne beengt sie nicht: Sie „schreiten spielend den ganzen Kreis der Schöpfung aus“ und begeben sich auf eine Reise durch verschiedene Welten.

Ja, sie *SPIELEN FAUST!*

¹⁴³ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust / ‚Vorspiel auf dem Theater‘*, S. 569.

¹⁴⁴ Ebda., S. 571.

Nach diesen generellen Überlegungen folgt eine Interpretation gemäß dem Spielverlauf mit gelegentlichem Kommentar.

Zunächst stellen sich die Protagonisten selbst vor, danach wird Faust als Marionette vorgestellt sowie die Figur der Sorge. Ab da wird das Geschehen unruhig.

Geräusche und entsprechende Bewegungen unterstützen den Eindruck von zunehmender Wirrnis bzw. dessen, was Mephistopheles' Einfluss für das Leben des Menschen mit sich bringt, – was auch als Vorausschau auf die kommenden gravierenden Veränderungen in Fausts Leben verstanden werden kann.

M. Vogel macht in der Mitte der Bühne „komische Bewegungen“, deren Sinn nicht weiter einsichtig scheint. Mephistopheles sagt (im „Faust“) zur Hexe, ehe sie einen Zaubertrank braut: „Zieh deinen Kreis, sprich deine Sprüche und gib ihm eine Tasse voll.“¹⁴⁵ In der Regieanweisung dazu ist bei Reinoß-Rasch zu lesen: Die Hexe, mit seltsamen Gebärden, zieht einen Kreis und stellt wunderbare Sachen hinein. Also auch sie macht „seltsame Gebärden“.

M. Vogel zeichnet einen weißen Kreidekreis auf den Bühnenboden. und Bochdansky zappelt hinterdrein, als wollte er alles genau sehen. Die Geräusche werden schneller, die Bewegungen ebenso; – der Eindruck von hohem Energielevel entsteht.

Wenig später nötigt Mephistopheles Faust, in den Kreis zu treten. Faust soll Mephistopheles' Opfer werden; es wird daher für Mephistopheles darum gehen, Faust unentrinnbar im Bann des Hexenkreises zu halten.

Bochdansky, Vogel & Wilde fangen auch hier die Atmosphäre geschickt ein, in der die Szene spielt: Dem Faust-Text gemäß fangen Gläser an zu klingen, Kessel tönen und machen ihre „Musik“, während die Hexe den Trank braut. Ein Sausen, Klirren, Schlagen, Scheppern und Klappern begleitet demgemäß die Szene. Der Lärm an dieser Stelle kann auch die „unharmonische Freude“ Mephistopheles' bedeuten, mit Faust einen so guten Seelenfang gemacht zu haben. Dann macht M. Vogel in der Mitte der Bühne „komische Bewegungen“, deren Sinn nicht weiter einsichtig scheint.

Mephistopheles sagt später zur Hexe, ehe sie für Faust den Trank braut: „Zieh deinen Kreis, sprich deine Sprüche und gib ihm eine Tasse voll.“

¹⁴⁵ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Hexenküche‘*, S. 627.

Es könnten mit „komischen Bewegungen“ sowohl die im Text erwähnten „seltsamen Gebärden“ der Tiere in der Hexenküche als auch die der Hexe selbst gemeint sein, die hier pantomimisch vollzogen werden. Die „seltsamen Gebärden“ könnten aber auch zur Erläuterung des Geschehens und zur Untermalung der Atmosphäre gedacht sein. Sie könnten auch die schwindende Selbstkontrolle Fausts versinnbildlichen, vorweg nehmend, was mit ihm geschieht, was noch auf ihn zukommt und wofür er sich öffnen wird, nämlich für das Verrückte.

Im Dialog mit dem Herrn der Welt (C. Bochdansky) zeigt Mephistopheles (M. Vogel) durch Verrenkungen in gebückter Haltung größtes Unbehagen. Gott steht nahezu unbeweglich da und hält einen Müllsack auf, während Mephistopheles vor ihm tänzelt, sich dreht und krümmt. Schließlich stopft sich der greinende Teufel – offenbar aus Gehorsam, bzw., damit das Machtgefälle demonstriert werde – selbst in den großen, grünen Müllsack des Herrn.

Der Sack zerplatzt, Staub (oder Rauch) steigt hoch. Vogel (Mephistopheles) fällt aus dem Sack. Das deutet evtl. auch an, dass es sich hier nur um Illusionen handelt, die nicht Bestand haben. Als Mephistopheles sich am Boden im Staub wälzt, wird deutlich, dass es sich ab jetzt um seine Domäne, um die Welt der Täuschungen, handelt. Die einsetzende laute Gitarrenmusik bedeutet wohl, dass er mit Mut und (böser) Freude ans Werk geht.

Als Gott und Mephistopheles wetten, ob Faust den Verlockungen und Zerstreungen erliegen wird oder nicht, ist Bochdansky als Herrscher der Welt die Ruhe selbst. Er strömt Souveränität und Klarheit aus, während Vogel als Mephistopheles aufbegehrt, sich duckt, frech ist, sich aber gleich drauf windet und winselt. Sein Verhalten soll wohl bedeuten, dass er den Kampf um die Seele wagt, die göttlich ist, – obwohl er im Grunde um sein Unrecht weiß. Dennoch spielt er sozusagen mit ganzem Einsatz, während Gott den Ausgang der Angelegenheit schon zu kennen scheint, zumal er Faust als „seinen Knecht“ gut genug kennt.

Ein Beispiel gelungener Kürzung:

Mephistopheles: „Fürwahr, mir ist um meine Wette gar nicht bange [...]. Staub soll er fressen, und mit Lust, wie meine Muhme, die berühmte Schlange.“¹⁴⁶

¹⁴⁶ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Prolog im Himmel‘*, S. 573.

Das Wort *fürwahr* stammt aus dem Goethe-Text (lt. Reinoß-Rasch), in dem Gott von Faust als „[meinen] Knecht“ spricht. Die Worte von der Wette und von der Schlange aber folgen eine Seite später.

Der wilde „Hunde-Tanz“, mit dem die Szene 6 beginnt, kann als Zeichen für die Vorfreude Mephistopheles' an seinem Triumph über Faust – und für die Freude an der Idee, diesem zuerst als Hund zu erscheinen, gesehen werden. Als Mephistopheles endet, wird das Licht düster: Er geht unverzüglich daran, Fausts Leben zu verdüstern.

Der alte Faust schaut – als schaurig-schöne Marionette – zurück auf sein Leben. Das Fazit ist niederschmetternd. Er hat keine großen wissenschaftlichen Erkenntnisse errungen, und er kann sein Leben nicht genießen. – Gute Voraussetzungen für Mephistopheles, den lebensmüden, frustrierten Griesgram zu verführen.

Als der Chor der Engel „Christ ist erstanden!“ singt, gibt Faust seine Selbstmordabsicht auf. Die Hoffnungslosigkeit einerseits und die tiefe Sehnsucht nach Erkenntnis andererseits haben Faust bereits sehr geschwächt. Mephistopheles nutzt Fausts Situation aus und erscheint diesem zuerst als Hund, dann als Verführer. Es ist keine Musik zu hören, so als wäre die Schöpfung selbst gespannt darauf, was jetzt geschehen wird und als hielte sie den Atem an.

In Szene 7 „herrscht“ wieder volles Licht. (Gemäß Goethes Text sehen Faust und Wagner hier den Pudel zum ersten Mal. Aber Wagner kommt in diesem Spiel nicht vor.) Vogel (als Mephistopheles) nimmt Bochdansky die Phiole aus der Hand, und schnell tauschen sie die Plätze und die Rollen. Die Szene wirkt wie ein kurzer Ringkampf. Mephistopheles hat wohl nicht solch leichtes Spiel, wie er gedacht hat. Aber er besiegt Faust.

Die Geschicklichkeit, mit der aus der Puppe ein Hund und wieder ein alter Mann wird und wie sodann schnell eine zweite Figur in Bochdanskys Händen ist, um als Mephistopheles im Widerstreit mit Faust zu sein, ist beachtenswert. Bochdansky führt allein den Dialog der Puppenfiguren, indem er in schnellem Rollenwechsel mit jeweils verstellter Stimme spricht. Sie verhandeln um den Pakt, der schließlich geschlossen wird. Dass Bochdansky (als Mephistopheles) allein beide Rollen spricht, deutet offenbar auf seine Dominanz in dieser Situation hin. Er „überredet“ Faust.

Die Atmosphäre ist hektisch und düster. Nachdem Faust mit seinem Blut unterzeichnet hat, ertönt lauter Lärm: Sausen, Schlagen und schrille, kreischende Geräusche. Mephistopheles' Feststellung: „Du bist am Ende, was du bist.“, verbunden mit dem Bild des tänzelnden Faust, der hinter Mephistopheles herzappelt, erhellt das Machtgefälle zwischen beiden schlagartig.

In Assoziation dazu meint man förmlich den Fluch der drei Hexen aus Theodor Fontanes Ballade *„Die Brücke am Tay“*¹⁴⁷ zu hören: *Tand, Tand ist das Gebilde von Menschenhand!* Tand ist die Bezeichnung für ein hübsches Ding, das keinen Wert hat. Und verachtenswerter Tand, der keinen Wert hat, ist für Mephistopheles letztlich alles, was Faust betrifft.

Eine andere mögliche Interpretation des Lärms: Nachdem Faust den Pakt unterschrieben hat und bevor er den Unterschied zu seinem bisherigen Leben klar sehen kann, wird der „status quo“ noch einmal durch hässliche Geräusche geschildert: Der Pakt war für Faust ein schlechter Tausch; es müssten in ihm „Alarmglocken“ läuten. Der Lärm könnte durchaus auch als Ausdruck teuflischer Freude wegen des neuen Machtgewinns über eine Seele gedeutet werden können.

Faust (Vogel) wedelt wild mit einer Feder und läuft zappelnd hinter Mephistopheles (Bochdansky) her als wäre er hypnotisiert. Es leuchtet sogar hinter dem Teufel ein Blitz auf, als beide Schauspieler für eine kurze Zeit von der Bühne gehen. Das Licht deutet hier vielleicht an, dass sich der Teufel seines Sieges sicher ist.

Die Bühne wird zwischendurch wieder sehr hell: Bochdansky und Vogel tänzeln gleich darauf spielerisch-selbstverliebt umher. Die beiden Schauspieler scheinen kurz nicht in ihren Rollen (oder vielleicht in ganz anderen Rollen) zu sein. Ihr Gehabe wirkt als würden sie nicht *„Faust spielen“* spielen, sondern zur Abwechslung etwas Desillusion erzeugen wollen. Sie tun als gäbe es in diesem Moment kein Publikum, keine Bühne und keine Aufführung. – Als wollten sie ihr Publikum gezielt aus der Illusion herausholen, indem sie dezidiert erklären, dass sie einfach nur aus Lust am Spielen hier spielen. Oder vielleicht treten sie aus den Rollen, um den Gang der Handlung wortlos zu kommentieren: Wir spielen, was sein könnte!

Am Beginn ihrer Weltreise kommen Bochdansky (Mephistopheles) und Vogel (Faust) in Aufbruchstimmung auf die Bühne. Mephistopheles „trägt Faust durch die Lüfte“ und

¹⁴⁷ Gross, *Theodor Fontane. Sämtliche Werke, Bd. 20: Balladen und Gedichte*, S. 165 – S. 167.

gratuliert ihm zum neuen Leben. Faust setzt sich – als Symbol für die neue Lebens- bzw. Sichtweise – eine dunkle Brille auf. Von oben windet sich ein blaues Seil herab, das Faust allmählich umwickelt, wobei er selbst mithilft und sich dabei wie in Trance windet. (Merke: Auf Fausts Mitwirkung bei all der Verführung wird eigens angespielt!) Die Brille, durch die er jetzt sieht, steht wohl für die neue Haltung, das neue Erleben, das Bekenntnis zu Genuss und zu Bewusstlosigkeit. Das Seil soll offenbar das „Umgarnen“ darstellen, das mit Faust durch die Hexe passiert ist.

Durch pfeifende, kratzende, stampfende Hintergrund-Geräusche, durch Schrillen, Schlagen oder Tropfen etc. wird entweder ein Bruch in der Atmosphäre erzielt oder es wird das Geschehen auf verschiedene Weise kommentiert. Das könnte an dieser Stelle bedeuten: Zur Gratulation besteht kein Grund, sagt Fausts innere Stimme. Aber noch überhört er das offensichtlich.

Es folgen bei Goethes „Faust“ zwei dunkle Kapitel, die in dieser Aufführung nicht gespielt werden. Das eine ist die Szene in Auerbachs Keller in Leipzig, wo Dummheit, Trunkenheit und gefährliche Zauberkunststücke Faust bedrohen, und danach geht es in die Hexenküche, in der Faust einen Zaubertrank bekommt, der ihn wieder jung machen soll, ihn aber vollends umnebelt.

Charlotte Wilde lässt mittels ihres Instrumentariums „Höllenslärm“ erfahren und Böses ahnen. In dieser Hexenküche sieht Faust später zum ersten Mal Gretchens Bild. – Die Harfe lässt wohl letzteres Erleben für Faust anklingen. Danach sagt die Hexe am Schluss der Szene: „Hier ist ein Lied. Wenn Ihr's zuweilen singt, so werdet Ihr besondere Wirkung spüren.“

Es kann sein, dass zumindest die meisten der im Spiel vorkommenden gebrüllten „Lieder“ als ein Rekurs auf dieses Hexenwort gelten können, – zumal anzunehmen ist, dass die „besondere Wirkung“ keine gute sein dürfte. Das Gebrüll wirkt ordinär und überdreht, und die beiden Künstler grölen dabei wild wie Betrunkene.

In der Folge spielt Mephistopheles mit dem vom Zaubertrank ziemlich bewusstlosen Faust, indem er ihn mit einer „lieblichen“ Frauenmaske“ umwirbt. Hier wird beeindruckend der ausweglos wirkende Teufelszauber und das Gaukelspiel dargestellt, dem Faust erliegt.

Bohdansky als Mephistopheles entfaltet dabei großes Schauspiel: er ist plötzlich eine schmeichelnde, betörende Hexe der besonderen Art!

Es geht um die Zauberei der Hexe sowie um Faustens Verwirrung und Verlorensein. Das Gaukelspiel berührt unangenehm, was besonders durch laute und schrille Geräusche symbolisiert wird: Mephistopheles hat Faust „im Griff“! Faust, wie in Trance, zitiert das „Hexeneinmaleins“. (Bei Goethe spricht die Hexe das „Hexeneinmaleins“.) Dass Faust – in seinem Trancezustand – das „Hexeneinmaleins“ einfach nachsagt, unterstreicht, wessen „Knecht“ er geworden ist. Es schrillen einige laute, irritierende Pizzikato-Töne. Vielleicht gilt das als Signal für den Triumph des Bösen über Faust.

Karg und desillusionierend wirkt immer wieder die dünne Schnur, die zu Anfang und Ende der Szenen einen Klingelton auslöst. – Dies wirkt wie die Aufforderung an das Publikum, aufmerksam zu bleiben und mitzudenken. Während sie umherlaufen und Faust Mephistopheles wegen des Mädchens anbettelt, wedelt Mephistopheles mit einem Wedel hinter sich, was unmotiviert scheint, aber wohl eine der Undeutbarkeiten des Teufels unterstreicht und insofern die Atmosphäre passend mitdefiniert.

Die Erwähnung eines Schlüssels in der Szene, als Faust Gretchens Gesicht zum ersten Mal sieht, sowie der Zimmerbrunnen mit der nackten Frauenfigur soll hier wohl schon auf die Begegnung mit Helena hinweisen. Aus der Sicht Mephistopheles' ist es aber für Faust gleichgültig, in wen dieser sich verliebt; – und schließlich „schmachtet“ Faust ja hier auch mit den gleichen Worten nach Gretchen wie nach Helena.

Allerdings gibt es zwei wesentliche Indizien dafür, dass die Begegnung mit Gretchen für Faust tiefer geht: Als Mephistopheles auf seine Bitte um „ein Halstuch von dem Engelsschatz“ ihm einen weißen Schleier zuwirft, der offenbar aus Gretchens Besitz stammt, drückt Faust glücklich sein Gesicht hinein und hängt sich den Schleier danach sanft um die Schultern. Dabei fallen Blüten aus seiner Hand. Mit dem Schleier wird er sie später – wohl in doppeltem Sinne – einwickeln und ihr Leid zufügen. Aber spontan scheint seine Liebe entflammt zu sein. Das mag andeuten, dass er instinktiv um seine Rettung durch Gretchen weiß.

Faust nennt Gretchen wohl nicht zufällig „Engelsschatz“. Sicher scheint, dass die Begegnung mit Gretchen für Faust schicksalhaft ist, ja vielleicht weiß seine Seele bereits, dass sie für ihn

der rettende Engel ist. Die aus seiner Hand fallenden Blüten bedeuten wohl, dass er auf irdischer Ebene „die Blüte ihrer Jahre“ vernichten wird. Mephistopheles will und kann im Grunde Liebe nicht akzeptieren. Sie könnte seinen Plan ja zunichte machen.

(Im Spiel wird nicht dargestellt, dass Faust sich zunächst heftig verliebt, nicht, wie der Umschwung von Liebe zu sexueller Gier unter Mephistopheles' Einfluss passiert und ebenso wenig, wie Faust bereut, wie er umkehren und Gretchen aus Liebe retten will. Es ist offensichtlich nicht der Anspruch von Bochdansky, Vogel & Wilde, verschlüsselte Dimensionen des Eros im Menschen freizulegen.)

Dass Mephistopheles daraufhin, als er zum ersten Mal mit Bocksfüßen auf die Bühne kommt, den getäuschten Faust besonders gemein verhöhnt, ist wohl so zu deuten, dass er massiv gegen die Liebe antreten muss und daher in seiner wahren Gestalt und ganzen Hässlichkeit erscheint, um seine Macht auszuspielen. Er bringt auch den Brunnen mit nackter Frauengestalt ins Spiel. Vielleicht deutet er damit Austauschbarkeit der „Liebesobjekte“ an, will Faust auf andre „Fährten“ locken, besonders da er über Gretchen keine Macht hat und Fausts Rettung durch Liebe nicht riskieren will.

Das Schubert-Lied, das Charlotte Wilde im Hintergrund singt, erzählt von Liebe. Biografischen Quellen zufolge handelt es sich bei diesem Zyklus Schuberts („Die schöne Müllerin“) um unerfüllte Liebe, was im gegenständlichen Fall ja zutreffend ist und v.a. Gretchens Sehnsucht, Wehmut und Leiden ausdrücken mag. Es mag dahingestellt bleiben, ob Faust nicht ebenso sehr leidet, wenngleich er vorerst noch nicht wieder zu sich selbst findet. Das Lied heißt „Trockene Blumen“, und es erinnert auch an die Blüten, die Faust aus der Hand fallen: Er bringt Gretchen Leiden und Tod. Ihre Liebe und ihr Leben gleichen bald vertrockneten Blumen.

Es ist (Bochdansky als) Mephistopheles, der, nachdem er die (Gretchen-)Maske abgenommen hat, nun Grimassen schneidet und die rechte Hand in Schulterhöhe schüttelt als wollte er sagen: „Ui, das war heiß!“, als sei ihm die eigene Gemeinheit fast zuviel geworden, das eigene „Werk“ zu schäbig und zu verdorben.

Als er rückwärts hinausgeht und einige Utensilien am Boden liegen lässt, mag das bedeuten, dass er Faust unter Hypnose wissen und nicht aus den Augen lassen will und ihn dahingehend

beeinflusst, dass dieser sich an seine Missetaten erinnert und vor deren Konsequenzen in Angst und Schrecken mit ihm flieht.

Während Gretchen später verzweifelt ihr Kind umbringt und dem Wahnsinn anheim fällt, vergnügt sich Faust mit den Hexen am Blocksberg. Die Walpurgisnacht-Fantasie wird dargestellt mit Bocksfüßen und Hörnern, obszönen Gebärden und wildem Lärm. Der Hexentanz ist „intensiv mitzerleben“. Alles erinnert an apokalyptische Bilder wie die von Hieronymus Bosch und seinen Mischwesen. Grausiges Crescendo; ‚Wahnsinnsgeräusche‘ wie Quietschen, Schlagen, Kreischen, Gehämmer, Gurren, Scheppern, Schreien etc. sind Symbol für die Walpurgisnacht. Vogel, der u.a. mit Plastikpenis hantierend getanzt hatte, bindet am Ende der Szene das Teil der Faust-Marionette als Nase um. Er dreht damit sozusagen sich selbst eine lange Nase. Das kann durchaus darauf hindeuten, dass er im Unterbewusstsein bereits genau weiß, wer der Genasführte ist.

Dass Bochdansky hämisch alle Rollen der Szene auf dem Weg zum Kerker mehr schreit als spricht, drückt unheimlich und deutlich den Hohn des Mephistopheles aus, der von seiner Warte aus den jammervollen Dialog der Menschen nachhört. Sie dauern ihn nicht, sie sind ihm egal. Zudem brüllt er wie zu seinem größten Gaudium ein kaltes Spottlied, das die Beklemmung verstärkt.

Faust kommt die Lage offenbar zu Bewusstsein. Er erkennt Pflicht und Schuld an und windet sich als würde er enorme Qualen leiden, ehe er – widerwillig und ohne Gretchen – mit Mephistopheles aus dem Kerker flieht. Aber die Betäubung folgt bald wieder.

Als Gretchen die Himmlischen Heerscharen anruft, klingt ein Bass auf einem Ton, der zunehmend leise wird. Das könnte die Antwort des Himmels sein und als Versprechen oder Trost der Himmlischen gedeutet werden.

Als Mephistopheles und Faust Gretchen verlassen haben, plätschern Gitarrenakkorde gefällig dahin: eine Andeutung dessen, wohin die beiden flüchten – um sich anderswo zu amüsieren.

Kurz vor der Pause machen Bochdansky und Vogel plötzlich den Eindruck als wollten sie ihr Publikum verspotten. Daneben räumen sie die Bühne auf und nehmen der Marionette die zuvor aufgesetzte Plastiknase ab, wie um anzudeuten: „Keine Clownerien mehr, jetzt wird’s ernst!“

Das Spiel ist tatsächlich nicht aus; es wird aber m. E. die „Gangart“ eine andere. Zulässig wäre sicher die Deutung, dass es nun – nach dem „einführenden Spiel“ – generell um Ethik geht. Vieles stimmt ja nicht in der Welt des armseligen und irrenden Faust. Mit zuweilen karikaturhaften Bildern nach der Pause könnten die Protagonisten exemplarisch aber auch zeigen wollen, wie wir uns als Menschen vielfach auf dem falschen Weg befinden: Indem sie weiter ‚*Faust spielen*‘ spielen, halten sie ihrem Publikum nun vielleicht einfach einen Spiegel vor.

Die Wehmut beim Singen mag auf Verlust von Willens- und Urteilskraft, von positiver Kraft und Lebensfreude hinweisen. Die Lust an der Selbstzerstörung, die Warnung, dass ein Wiedersehen mit irgendwelchen „Geistern“ nicht unbedingt zum Vergnügen stattfinden würde, weil wir falschen Verlockungen erliegen, die beinahe vollständige Umnebelung mancher Geister, die wahnwitzige Hybris, mit der wir uns einbilden, Menschen „machen“ zu können, die Angst, die Gier nach Gold und Macht sowie die Zerstörungswut und andre Süchte, Lügen und verderbliche Geschäfte aller Art, der Umgang miteinander und mit der Natur unter Missachtung aller „Menschen- und Umweltrechte“, alles das existiert, es betrifft uns Menschen existentiell, und es zeigt auf, wie viel nicht stimmt in unsrer Welt.

Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis? Bohdansky und Vogel geben uns zu denken. Es fehlt der „erhobene Zeigefinger“ bei alledem. Aber nachdenklich stimmt hier dennoch die gebündelte Aufzählung der Fehler, Schwächen und Irrtümer, mittels welcher wir Menschen uns oft selbst leichtsinnig das Leben vergällen und die Erde quälen.

Mögliches Fazit:

Wenn die Menschheit sich einst auf die sie umgebende und ihr innewohnende Schönheit und auf das „Beste ihres Inneren“ besinnt und die Natur wieder zu lieben und zu respektieren beginnt, werden beharrende finstere Mächte schnell alles versuchen, um einen Umschwung zu verhindern. Demgemäß kann der Übergang ins nächste Zeitalter zunächst schwierig sein. Es wird aber wahrscheinlich kein anderer Weg vorwärts und aufwärts in eine hellere Epoche führen. – Insofern zeigen Bohdansky, Vogel und Wilde nahezu prophetisch nach vorn.

In Szene 15 singen Christoph Bohdansky, Michael Vogel und Charlotte Wilde gemeinsam leise im halbdunklen Hintergrund der Bühne ein deutsches Volkslied. Sie wirken verlassen,

wehmütig, fast unwirklich. Es ist als wollten sie damit von der tief verborgenen Sehnsucht Fausts – oder aller Menschen – nach arglosen Kindertagen, nach ehemals gesundem Leben, nach Rechtschaffenheit, nach meditativer Stille, nach geistigem Streben in der klaren Luft eines Studierzimmers und von der Sehnsucht nach der früheren Kraft der Gedanken erzählen.

Danach geht es triste nur um den unglücklichen Faust, der Wirkliches von Unwirklichem nicht mehr unterscheidet. Hintergrundgeräusche erzählen davon, indem sie Gruseln und Spannung erzeugen: Gurgeln, Klatschen, Schnurren, Klingen – und einzelne Töne, die wie verirrt wirken.

Das Spiel der Protagonisten kommt dem einfachen, freundlichen Puppenspiel nahe: Sie setzen den Begriff „anmutig“ auf blumiger, sanfter Weise um und gehen mit zwei wabernden Stecken als Requisit wirksam spielerisch um. Ein „zirkelähnliches“ Geistchen tanzt langsam, lockert auf. Der Text, den Bochdansky ausgewählt hat, spricht von Hilfe und Mitgefühl und ermuntert zu Vertrauen. Der Gedanke erhebt sich, dass das Leben schön sein kann.

Die leise gedehnte Zeit trägt allerdings: Es wird längst nicht alles gut!

Mit sichtlich großer Anstrengung schiebt die Faust-Marionette (mit der linken Hand geführt von dem auf Knien rutschenden Michael Vogel) den Zimmerbrunnen mit der nackten Frauenfigur von rechts nach links über die Bühne. M. Vogel macht (als Faust) Töne der Anstrengung dazu: er schnauft und stöhnt. Offenbar wird ein Geschlechtsakt angedeutet, der dem alten Faust alle Kräfte raubt. Zwischendurch murmelt Faust mehrmals wie mechanisch und fast verzweifelt vor sich hin: „Kein Ende! Kein Ende!“ Dabei ist er sichtlich am Ende.

Faust liegt schließlich, am linken Bühnenrand angelangt, wie tot halb in dem Brunnenbecken, mit dem Kopf an der Brust der Frauenfigur. Weder genießt er sein Leben noch hat er Lebenskraft. Von Lust kann keine Rede sein. Im Hintergrund klagen einzelne dünne Glas-Töne. Wessen klagende Stimme mag das symbolisieren? Weint Faustens Seele?

Mephistopheles spottet, und wieder sind schreckliche „Wahnsinnsgeräusche“ zu hören, laut, quietschend, schreiend, schlagend. Bochdansky und Vogel rennen auf der Bühne wie in Angst entgegen dem Uhrzeigersinn umher, rennen auch gegeneinander an. „Entgegen dem Uhrzeigersinn“ ist vielleicht so zu deuten: Gegen den eigentlichen Sinn. Daraus folgt konsequent, dass sie konfus gegen einander anrennen. Angst macht blind, und wo Angst ist, kann Liebe nicht sein: Das bedeutet ein Gegeneinander in mehrfachem Sinne. Mephistopheles

aber mimt nur lustvoll spottend den angstvoll rennenden Menschen; oder er öffnet Faust einfach nach, denn die Angst ist ja sozusagen sein Kompagnon.

(Bei Goethe [lt. Reinoß-Rasch] entsteht Homunkulus im 2. Akt, im ‚Laboratorium‘¹⁴⁸:

Wagner:

„Das Glas erklingt von lieblicher Gewalt. Es trübt, es klärt sich, also muss es werden! Ich seh’ in zierlicher Gestalt ein artig Männlein sich gebärden.“¹⁴⁹)

Als Homunkulus hier „auftritt“, schrillt es laut im Hintergrund wie „Alarm auf der Intensivstation“, wie medizinisches Gerät, das sehr laut Herztöne aufzeichnet. Es klingt nach Gefahr. Ob Bochdansky und Vogel als Mephistopheles und Faust ihre Experimente machen, oder ob sie ein Kapitel in Goethes „Faust“ einfach nicht auslassen wollten und deshalb spielen, ein besonderes Experiment zu machen, ist nicht klar zu erkennen.

Bochdansky und Vogel zeigen dagegen den lächerlichen und unangemessenen Versuch, einen Menschen aus der Retorte zu „erzeugen“. Weder von den Mitteln her noch als logisches Resultat kann dabei ein freies Menschenwesen mit Körper, Geist und Seele erwartet werden. Sie deuten aber auch „Alarm“ an, wenn Menschen, die ihre wesentlichen Probleme nicht nur nicht in den Griff kriegen, sondern sich zu ihrem eigenen Unglück immer neue schaffen, daran gehen, „Gott spielen“ zu wollen, ohne die Dimension des Menschseins zu verstehen. Das Spiel deute ich u.a. auch als Kommentar in Goethes Sinn, da Goethe selbst in seiner Gegenwart sicher war, dass der Mensch bei allem technischen Fortschritt „das Geheimnis des Lebens“ nicht ergründen werde.

Grob, ordinär, sinnlos böse wie etwa heute gewaltbereite Jugendliche sein könnten, denen es schlecht geht, schreit der Wicht Homunkulus seinen „Schöpfern“ Schimpftiraden entgegen:

„Gewiss, das Alter ist ein kaltes Fieber im Frost von grillenhafter Not. Hat einer dreißig Jahr vorüber, so ist er schon so gut wie tot! Am besten wär’s, ihn zeitig tot zu schlagen.“¹⁵⁰

Konsequenterweise wird er im Spiel auch „entsorgt“, zumal er ihnen mit seinen Ansprüchen über den Kopf wächst und sie seiner nicht mehr Herr werden. Zurück in die Flasche stecken können sie ihn allerdings auch nicht mehr. Nichts ist also ungeschehen zu machen. – Schadensbegrenzung durch „Entsorgung“ ist zudem keine Schadensbewältigung.

¹⁴⁸ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 2. Akt / ‚Laboratorium‘, S. 735.

¹⁴⁹ Ebda., S. 736.

¹⁵⁰ Ebda., S. 734.

Diese Szene lässt auch an eine „Zauberlehrlings-Situation“ denken. Vielleicht auch spielen Bochdansky und Vogel damit auf den bekannten „Geist in der Flasche“ an oder auf die „Büchse der Pandora“: Die Situation mit dem Öffnen der Flasche wird offenkundig besonders bedeutungsvoll zelebriert.

Zudem lässt Goethe – womöglich als Warnung an die Menschen – Mephistopheles sagen:

„Am Ende hängen wir doch ab von Kreaturen, die wir machten.“¹⁵¹

Am Schluss der Szene ist nichts da als Geschrei und wieder dieser Staub, der gemahnt an allzu Irdisches und Vergängliches. Das kalte Licht steht offensichtlich für Sinnlosigkeit, Einsamkeit, Hilflosigkeit, Verzweiflung, Bosheit und Angst – mit geradezu logisch konsequentem Aufbrechen von Wut und Hass, die sich schließlich im Schreien Bahn brechen. (Welch ein Zeitspiegel!)

Auf den Lärm folgt Stille. Ob die Stille genutzt wird, um die Situation zu durchdenken, bleibt offen. Da ist wenig Hoffnung, denn ehe das Licht aus und wieder an geht, rennen Bochdansky und Vogel wie kopflos von der Bühne, als würden sie einfach nur aus der (selbst erschaffenen!) Situation flüchten wollen. Auch das ist ein eindrückliches Bild.

Faust ist schließlich das „Produkt“ der Künste des Mephistopheles: Bar jeder Selbstkritik und Selbstkontrolle, in Eitelkeit, Dummheit und Egomane verschwindet alles, was einst gut und edel an Faust war. Er ist reich und mächtig und steckt in verblendeter Dumpfheit und als Mephistopheles' willenloses Opfer tief in der Illusion seiner Egospiele.

Ruhige Gitarrenklänge und einzelne Akkorde machen deutlich, wie „eingelullt“ Faust sich befindet, machen aber auch nachdenklich. Ein immer wieder an- und abschwellender Ton symbolisiert unsicheres Terrain, auf dem die Entwicklung voranschreitet. Wird Faust sich erinnern, wer er ist – oder war? Oder wird Mephistopheles stärker sein?

Faust spricht Goethe-Text, einer Regieanweisung entsprechend: Eine Wolke zieht herbei...¹⁵² Das kann an dieser Stelle ein Hinweis auf die wieder erwachende Beobachtungs-, Urteils- und Unterscheidungskraft Fausts sein. Als Faust die Wolkenformation beschreibt, fürchtet Mephistopheles dessen erwachendes Bewusstsein und rügt ihn sofort, als wäre er ein

¹⁵¹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 2. Akt / ‚Laboratorium‘, S. 739.

¹⁵² Ebda., 4. Akt / ‚Hochgebirg‘, S. 811.

Träumer, der die Wolken wie am „Osterspaziergang“ sieht. Es stört ihn, dass Faust auf die Schönheit der Natur aufmerksam und für sie empfindsam wird. Er ignoriert absichtlich die darin enthaltene Klarheit in der Beobachtung und lenkt ab. Er spricht aus massivem Protest sogleich vom irdischen Sein: Er lockt Faustens Interesse auf die Weltheroberung, macht ihm Thron, Krone und Ruhm schmackhaft und stellt ihm – wohl in der Hoffnung, Faust süchtig zu machen – vor Augen, dass der Reichtum sich wie von selbst mehrt. Mephistopheles philosophiert:

„Das freie Meer befreit den Geist; wer weiß da, was Besinnen heißt? Da fördert nur ein rascher Griff, man fängt den Fisch, man fängt ein Schiff. Und ist man erst der Herr zu drei, dann hakelt man das vierte bei. Da geht es dann dem fünften schlecht: Man hat Gewalt, so hat man Recht.“¹⁵³

Faust will in Gold gekleidet sein, aber das Gold will er nicht berühren. Im übertragenen Sinn mag das bedeuten, dass er zwar reich sein will, aber sich dadurch die Hände nicht schmutzig machen will – und das auch nicht muss –, weil andere das für ihn tun.

Anders gesehen ist das durchaus ein Bild mit Gegenwartsbezug: „Blutdiamanten“ ist nur eines der unzähligen Schlagworte unserer Tage zu den Themen *Unrecht* und *schmutzige Hände*. Faust gebärdet sich wie ein verrückter Nero: besinnungslos, verweichlicht, egomanisch; und er verordnet in kindischer Selbstbezogenheit Unsinn. Es soll damit wohl Fausts fortschreitende Verwirrung veranschaulicht werden. Und während Faust im Ton und nach Art eines orientierungslosen Pubertierenden ständig unsinnige Anweisungen gibt, ist Mephistopheles dienstfertig beflissen, diese zu erfüllen, damit Faust den Vertrag nicht aufkündigen kann und Sklave bleibt.

Faust will die Geschlechter und „alles“ abschaffen, damit „alle einfach gleich sind.“ Faust will das Meer begrenzt sehen und zugleich, dass es keine Ufer habe.¹⁵⁴ Das soll Mephistopheles zuwege bringen: Vielleicht sucht Faust verzweifelt nach unlösbaren Aufgaben für den Dämon, damit der Pakt nicht hält.

Es ist Mephistopheles scheinbar gelungen, Faust wieder zu verwirren und mit Irdischem zu fesseln. Und doch: Faust redet zwar noch von großen Taten und kühnem Fleiß, erinnert sich aber vage seiner wahren Kraft und Bestimmung:

¹⁵³ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Palast‘, S. 838.

¹⁵⁴ Ebda., 4. Akt / ‚Hochgebirg‘, S. 815.

„Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form, löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.“¹⁵⁵

Es flackert Fausts Geist wieder auf: Als er von Seelenschönheit und vom „Besten seines Inneren“ spricht, wird es um ihn plötzlich – vielleicht symbolisch für die aufleuchtende Weisheit der Seele – hell im Raum.

Mephistopheles lenkt ab: Kriegslärm ist hörbar.

Der Rest des 4. Aktes sowie der Beginn des 5. Aktes (von *Faust II*) werden wieder durch zum Teil wildeste Geräuschkulisse (z.B. für Kriegslärm und Feuersbrunst) dargestellt.

Faust wirkt plötzlich beleidigt, spricht desperat und mit weinerlicher Stimme, als er nicht näher definierbare kaputte Teile am Boden liegen sieht. Er wirkt wie ein Kind angesichts einer zerstörten Sandburg oder wie ein Betrunkener, der halbherzig tut als sei er ernst zu nehmen:

„Das hab’ ICH gemacht! Wer hat das kaputt gemacht? Das war zu schnell getan! Es sollte ein extra Bereich werden. – Das kriegen wir wieder zusammen. Es ist ja noch nichts verloren.“¹⁵⁶

Ausdrucksweise und Stimme wirken desorientiert, dienen hier offenbar der Entblößung – im Sinne eines „Protokolls“ von Fausts ohnmächtigem Aufbegehren und wie um seinen Geistes- und Gemütszustand zu demonstrieren. – Und doch will Faust „nichts verloren“ geben!

Allein die Worte „zu schnell getan“ sagt Faust bei Goethe im Zusammenhang mit dem Tod von Philemon und Baucis, nachdem diese auf sein Geheiß von Mephistopheles’ drei gewaltigen Gesellen getötet wurden.¹⁵⁷

Die Situation mit den kaputten Teilen erinnert an eine Szene in der Hexenküche, als die Tiere dem Mephistopheles eine Krone mit großem Geschrei bringen und ihn bitten:

„O sei so gut, mit Schweiß und Blut die Krone zu leimen!“¹⁵⁸

Mit Blick auf die vorhergehende Bemerkung von Mephistopheles („Hat man Gewalt, so hat man Recht.“) scheint der Hinweis einleuchtend, dass Fausts zur Schau getragene Krone „mit Schweiß und Blut geleimt“ ist. Dass hierbei vom Zusammenhang zwischen Macht und Gewalt die Rede ist, wird evident.

¹⁵⁵ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 4. Akt / ‚Hochgebirg‘, S. 812.

¹⁵⁶ Transkription von DVD.

¹⁵⁷ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Mitternacht‘, S. 843.

¹⁵⁸ Ebda., Faust I / ‚Hexenküche‘, S. 625.

In der Hexenküche schaut Faust beständig in den Zauberspiegel. Dies nun kann als Bild für Fausts fortschreitende Ichbezogenheit („Selbstbespiegelung“) gedeutet werden, wie sie sich entwickelt hat und sichtbar wird. Es kann aber auch die Faszination oder gar die hypnotische Kraft verdeutlichen, die Mephistopheles' Künste auf Faust ausüben.

Der plötzlich einbrechende Lärm, das „brutale“ Geräusch, ähnlich dem einer Motorsäge, mag auch als „Einbruch der Erinnerung“ zu deuten sein, vielleicht als ein Erwachen aus der Hypnose. Denn gleich darauf sagt Faust ohne ersichtlichen Zusammenhang: „Wir bauen ein Mahnmal...“

Das Wort lässt aufhorchen: Woran will Faust gemahnt werden oder mahnen? Was will er nicht wieder vergessen? Der Lärm spricht vielleicht aber auch von der (verlorenen?) Dominanz bzw. dem Protest oder der Wut des Mephistopheles bei Fausts Worten. Faust schaut im 4. Akt (Reinold-Rasch) in Zukunft und Vergangenheit.

Was meint er nun mit dem Mahnmal? Hat er seine Unterscheidungskraft zurück erhalten? Kann er seine Seele retten? Und: Wohin entschwebt „das Beste seines Innern“? Der Teufel verliert auf das Wort *Mahnmal* hin offenbar die Geduld mit Faust (– oder verliert er die Zuversicht, über Faust zu siegen?). Mephistopheles zieht unter Getöse Faust das goldene Gewand – und zugleich den Boden unter den Füßen – weg: Keine Illusion mehr! Er zieht Faust an den Beinen in die Mitte der Bühne, wo dieser mit dem Gesicht nach unten reglos liegen bleibt. Jetzt wird offenbar, dass Faust verloren hat. Mephistopheles frohlockt in höhnischem Triumph: Wenn Faust zur Umkehr keine Zeit mehr bleibt, hat er gewonnen. – Und: Der Tod kommt! Faust ahnt sein Kommen schon.

Dass Mephistopheles zwei Masken trägt, deutet darauf hin, dass er sich seines Sieges sicher ist. Der Narr und der Tod sind ja beides nur Masken, nur Rollen, die lediglich auf der irdischen Ebene gespielt werden und die er für Faust benützt hat: Jetzt haben sie ausgedient.

Nachdem Mephistopheles bereits mit weißer Kreide das Grab um Fausts am Boden liegenden Körper gezeichnet hat, wird Faust noch einmal aktiv. Es mag die „Überführung des alten in den neuen Faust“ – indem die Faust-Marionette über den am Boden liegenden M. Vogel gelegt wird – ein Hinweis dafür sein, dass Faust zu seiner wahren Identität zurückfindet und sich nun auf sein früheres Leben besinnt. Er nimmt hastig ein Stück Kreide auf, kritzelt damit wild am Boden und spricht laut dazu (allerdings über weite Teile unverständlich). Es scheint

als erinnere Faust sich plötzlich an sein früheres Denken, an seine Sehnsucht nach geistiger Größe oder nach seinem „höheren Selbst“, um dort anzuknüpfen.

Die Stimmung verändert sich mithilfe eines blassgelben Spots: Indem Faust Raum und Ruhe findet für sein Denken und Tun, erstet die Atmosphäre seines Studierzimmers wieder.

Und dann spricht Faust, kurz vor seinem Tod, Verständliches:

„Zum Augenblicke will ich sagen: Verweile doch, du bist so schön! Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn. Im Vorgefühl von solchem hohen Glück genieß ich jetzt den letzten Augenblick.“¹⁵⁹

Das klingt wie ein Hinweis darauf, dass Faust mit dem Himmel rechnet. Immerhin entführen Engel in Goethes Faust-Text „Faustens Unsterbliches“.¹⁶⁰

Bochdansky, Vogel und Wilde haben offenbar diesen Worten Goethes sehr bewusst Raum und Gestalt gegeben.

Es kann gut sein, dass – nach Goethe – „die Spur von unseren Erdentagen“ nicht untergeht, wenn wir fortwirkend tätig sind: Wir sollen wohl den Appell als Goethes Vermächtnis hören! Am Ende der Szene ertönen zunächst wieder kratzende, klopfende Geräusche, danach erklingt stark ein klarer Geigenton. Die Geräusche erzählen von Disharmonie in diesem Leben; aber dann versöhnt die Geige. Der klare Ton rundet das wilde Leben ab, er trägt und hält es.

Schließlich steht Mephistopheles wieder in Straßenschuhen da: Normalität wird angedeutet.

Die Protagonisten sammeln zu simplen, fast träumerischen Geigentönen den Kreidestaub in eine Tüte und lassen diese zerplatzen: Faust ist zu Staub geworden. Das Spiel ist aus – im doppelten Sinne.

Aber der Staub erinnert auch an die anfängliche Szene mit Gott, als Mephistopheles sich in den Müllsack zwängt, bis dieser platzt und Staub freilässt.

Es mag zu interpretieren sein, dass Mephistopheles sich sozusagen aus Profession in die Welt der Illusion begeben hat und es sich hier in allem nur um Vergänglichkeit und um Täuschung gehandelt hat. Im Hinblick auf die Schlussworte des chorus mysticus kann das Bild auch so gedeutet werden.

¹⁵⁹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2*, Faust II, 5. Akt / ‚Großer Vorhof des Palastes‘, S. 848.

¹⁶⁰ Ebda., ‚Grablegung‘, S. 854.

Goethes Faust hat zwischendurch Abscheu vor Mephistopheles und seinem Trachten bekundet, das er wohl durchschaute, wenngleich er sich in dessen Fängen wähnte. Zu Beginn, im Studierzimmer, flucht Faust „allem, was die Seele mit Lock- und Gaukelwerk umspannt und sie in diese Trauerhöhle mit Blend- und Schmeichelkräften bannt“¹⁶¹. Er verflucht Eitelkeit, Heuchelei, Dünkel sowie den Mammon und dessen „müßiges Ergetzen“¹⁶². Faust dokumentiert zugleich damit seine Haltung gegenüber dem, was Mephistopheles will und flucht letztlich dem Negativen seines Endstatus. Mag sein, dass dies eine Art der Willenskundgebung darstellt, kraft derer er sein tatsächliches Verderben sozusagen a priori verhindert. – Ich neige zu dem Schluss, dass die Künstler dies auch so sehen.

Nach Goethe ergeht es Faust bis zum Ende immer nur ambivalent: Nie siegt das menschlich Schöner und Wertvollere endgültig, und auch das Niedrige, Gemeine, siegt nie. Aber gerade Fausts Kämpfen ist ja als Tendenz zum Höheren, Besseren zu interpretieren. Bochdansky und Vogel nehmen nicht für Faust Partei. Aber sie zeigen wohl am Schluss, dass Faust sich auf das Höhere, Bessere, bezieht. Und sie spielen schließlich sein „Entschweben“: Sie liegen am Boden der Bühne und heben langsam Arme, Beine und Oberkörper, als würden sie gleich schweben. Da bei Goethe die Engel von Fausts Erlösung singen („Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.“¹⁶³) ist diese letzte Pose der beiden Künstler offenbar eine Anspielung auf Fausts „Himmelfahrt“.

Die zarten Farben der letzten Szene tauchen im Nachspiel die Bühne in sanftes Licht, Michael Vogel singt „green grass“, ein harmlos-fröhliches Liedchen, und dann tanzen beide Protagonisten im grünen und blauen Bühnenhintergrund. Christoph Bochdansky pfeift dazu. Dieses tändelnde Bewegen zu Musik ist zwar sicher choreografisch eingeplante Bewegung, aber ich meine, dies ist nicht dem neuen Genre *Konzepttanz* zuzuordnen. Dazu müssten die Bewegungen selbst als künstlerisches Konzept im Vordergrund stehen. Es verhält sich in diesem Fall aber nicht so. Bochdansky und Vogel drücken damit etwas anderes aus: Das leichte Tänzeln, Singen, Pfeifen und Lächeln etc. deutet m. E. an, dass alles nur Chimäre ist und dass wir nun wieder „zur Tagesordnung übergehen“ können, als wollten sie sagen: Das war, wie alles Vergängliche, nur ein Gleichnis. Das Publikum wird entlassen, allerdings mit dem Impuls zum Nachdenken.

¹⁶¹ Reinoß / Rasch, *Goethe Werke Bd. 2, Faust I / ‚Studierzimmer‘*, S. 605.

¹⁶² Ebda.

¹⁶³ Ebda., *Faust II, 5. Akt / ‚Bergschluchten‘*, S. 856.

Das Leichte mag auch dahingehend interpretierbar sein, dass Faust im Augenblick seines Todes das Vergängliche als „nur ein Gleichnis“ bestätigt, sich an Ewigem orientiert – und sich damit rettet. ‚*Faust spielen*‘ ist gut ausgegangen. Die gerettete Seele fährt bestimmt nach oben.

So wurde uns wohl auch Goethes Vermächtnis vermittelt, dass die Spuren unserer Erdentage „nicht in Äonen untergehen“ können.

4.2 Ich freue mich

Auf die Frage „Wie bist du auf die Idee zu ‚*Ich freue mich*‘ gekommen?“ antwortet Christoph Bochdansky: „Plötzlich war die Idee da, und sie hat mich sofort gefesselt.“¹⁶⁴ Auf diese Art sind wohl die meisten von Bochdanskys Ideen entstanden, und einmal „da“, lassen sie ihn nicht mehr los. Ihre Verwirklichung ist sodann Bochdanskys Lebenselixier.

Die Arie *Ich freue mich auf meinen Tod* aus der Kantate *Ich habe genug* von Johann Sebastian Bach gab dem Stück den Titel.

4.2.1 Eckdaten

Ich freue mich, 2004

Ausstattung, Idee und Spiel:	Christoph Bochdansky
Musik:	Hannes Löschel, Johann Sebastian Bach
Mitarbeit und Beratung:	Frank Söhnle, Michael Vogel
Choreographie:	Rose Breuss
Gitarre:	Burkhard Stangl
Technische Apparate:	Gerald Pappenberger

Christoph Bochdansky nennt sein Stück „eine solistische Verzückung mit jenseitigen Dingen“ und schreibt im Internet zur Einführung:

„[...] Die Arie *Ich freue mich auf meinen Tod* aus der Kantate *Ich habe genug* von Johann Sebastian Bach, ein barockes memento mori, als Achse, um die sich ein Mysterienspiel zwischen volkstheaterhaften Possen und rätselhaften Bildern herumschleudert. Die Welt ist voll von Bildern und Geschichten über den Tod, und einige habe ich umformuliert und in dieses Stück gesteckt. Umformulieren, das heißt doch nichts anderes als kleine Formeln in mich hineinzumurmeln, dort werden sie wirksam und springen als theatrale Ereignisse mit Puppen wieder heraus: Die Puppe, das ist die Geformte, die Tote, die zum Leben erweckte andere Seite. [...]“¹⁶⁵

Als Christoph Bochdansky die Bühne betritt, trägt er viele Verkleidungen übereinander. Er wirft ein Kostüm ums andere ab, und immer entsteht etwas Neues, Anderes, Fremdes: Er erzählt damit von Metamorphosen bis ans Lebensende – und vielleicht noch darüber hinaus.

Die Kategorien (den Bühnenraum, das Licht, den Ton/die Geräusche/die Musik, die Sprache, die Bewegung im Raum, die Figuren und die Atmosphäre) werden hier wegen der klareren Schilderung der Abläufe zugleich mit der Verlaufsanalyse (Figuren, Thema und Stil) beschrieben, weil das Spiel und seine Bedingungen ständig ineinander fließen.

Die Interpretation des Stückes folgt danach.

¹⁶⁴ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

¹⁶⁵ Siehe Website Bochdansky lt. Quellenverzeichnis.

4.2.2 Kategorien und Verlaufsanalyse

Mit den Surrealisten verbindet Christoph Bochdansky das Traumhafte, das Symbolhafte, das Mythische und das Mystische, das Suchen im Unbewussten, das Absurde und das Fantastische. Mit „*Ich freue mich*“ stellt er dies unter Beweis.

In diesem Stück kann in keiner Hinsicht Konstanz behauptet werden, es sei denn mensch ist gewillt, die ununterbrochene Veränderung als Konstante zu sehen. Dies führt allerdings schon hin zu der philosophischen Sichtweise des *panta rhei* („alles fließt“), die an sich zum Thema der Vergänglichkeit ja gut passt; – aber wir bleiben bei der gegenständlichen Aufführung. Der Stil der Aufführung lebt stark von der Bewegung der Figuren im dämmrigen Raum und von Bachs Musik. Die Langsamkeit ist dabei noch am ehesten konstant zu nennen, das Licht spielt eine „diffuse“ Rolle, die Sprache eine eigenartig gewichtige Rolle. So wird in der Folge sich ständig veränderndes Geschehen – meistens in weitgehendem Halbdunkel – geschildert.

Der Bühnenraum ist zunächst nahezu finster und kahl und wird nach und nach „belebt“ durch all jene Figuren, die sich aus dem anfänglichen „Berg aus Stoff“ lösen.

Die Figuren stehen oder liegen in der Folge umher, sind bewegt oder unbewegt. Zuletzt aber bleiben sie als leere Hüllen liegen, während der einzig Lebendige, Christoph Bochdansky, sich aus dem „Grab“ (– oder dem Sarg –) erhebt und davontänzelt.

Besonders anregend sind die anfänglich ständig wechselnden Lichteffekte, die gezielt in das Dunkel hereinspielen. Weiße Fantasie-Lichtfiguren, die ihre undefinierbaren Formen ununterbrochen verändern, werden eingangs auf einen schwarzen Vorhang projiziert. Dann leuchten Spots von links auf den Vorhang und durch diesen hindurch. Dahinter baumelt etwas. Eine halbe Puppe vielleicht, ein Skelett oder ein vieleckiger Polster. Das könnte vieles sein. Zwischendurch sieht es aus als wären hinter dem Vorhang Spinnweben, die beleuchtet werden und dadurch sichtbar werden.

Geräusche beginnen: Kratz- und Klopfergeräusche, ein Knarren, Klingen, Pfeifen, Scheppern, das Assoziationen mit Töpfen und auch mit Gitter hervorruft. Dann klingt es als schläge ein Löffel an ein Kaffeehäferl. Daraufhin Orgelmusik und Vogelgezwitscher, ein paar Takte von Ravel's *Bolero*, dann Gitarrenklänge und ein Kuckucksruf. Danach wieder Vogelgezwitscher,

obschon es immer noch fast ganz finster auf der Bühne ist. Langsame Klänge einer Gitarre werden lauter.

Seitlich fällt etwas Licht herein. Es sieht aus als schiene Licht durch vom Wind bewegte Blätter eines Baumes auf einen Vorhang. Licht und Schatten bewegen und verändern sich ständig auf dem Stoff und schaffen immer neue Figuren aus Licht. Eine sich ständig verändernde Lichtfigur wird auf einen Vorhang projiziert und stimmt auf das Thema ein: Tod, Ungereimtheit, Schlichtes – aber auch: Einsamkeit... Schließlich hebt und senkt sich das Licht und gibt den Blick auf den Vorhang frei, hebt sich wieder, und wir sehen eine Figur: Licht hebt und senkt sich, und hinter dem Vorhang erscheinen Figuren schemenhaft. Wir können nichts erkennen, außer dieses: hinter dem Vorhang erscheint etwas wie aufsteigender Rauch. Hinter einem starken, dunklen (links) und einem durchscheinenden Vorhangteil (rechts) baumelt nun eine undefinierbare Lichtquelle. Vielleicht ist das nur eine nackte Birne, an einem Kabel hängend?

Immer noch Vogelgezwitscher, also ist es „draußen“ Tag, wo evtl. Vögel zwitschern können. Es wird immer dunkler, die Vögel verstummen, die Gitarre auch. Stille. Knarren. Klopfen, Rollen. – Stille. Dann spielt die Orgel eine einfache Melodie. Sie wird von einem Schlagzeug begleitet. Wieder wird es still und finster. Etwas hört sich an wie Motorenlärm, klingt aber wieder ab. Finster. Knarren. Stille. Schwaches Licht von oben. Orgelmusik (Bach). Aus Musik wird Lärm, lauter und wieder leiser. Ähnlicher Lärm wie der einer Lokomotive. Stille. Dann wieder Klopfen und Knarren im Hintergrund.

Es ist weiterhin sehr dunkel auf der Bühne. Spannung erwacht und wächst. Ein schwacher Lichtschein lässt eine Bewegung erkennen. Es wird etwas heller. Die Position eines Kopfes an der Spitze eines unförmigen Berges ist zu erahnen. Ein Spot beleuchtet allmählich Christoph Bochdansky, der „als Stoffberg“ undeutlich ausnehmbar mitten auf der Bühne hockt. Er ist fast ganz bedeckt von vielen undefinierbaren Stoffen oder Stoffskulpturen.

Bochdansky spielt mit einigen Wollfäden aus dem ihn umgebenden „Berg“. Dann hebt er – unendlich langsam – einen Faden vom Boden hoch und zieht diesen wie probeweise näher an sich heran, spannt ihn, zieht wieder an – und zieht damit schließlich ein Ding näher, das wegen der Dunkelheit erst allmählich erkennbar wird.

Es wird etwas heller. Das Ding, das Bochdansky langsam an sich herangezogen hat, sieht dem Knochenschädel eines Krokodils ähnlich und ist vermutlich aus Holz oder aus Papiermaché gemacht. Es hat zwei große Augenlöcher – und Zähne. C.B. hebt den Schädel auf seine Knie, sieht ihn lange und genau an und stellt ihn auf, sodass die Maul- oder Nasenöffnung nach oben gerichtet ist. Durch diese Öffnung kommt nun plötzlich ein kleines goldgrünes Drachenähnliches mit Rüssel heraus. Es mustert zuerst Bochdansky ebenfalls nur stumm und „spuckt“ ihn dann mit einer weißen Staubwolke an. Bochdansky dreht den Kopf weg und wischt sich ab. Das goldgrüne Drachenähnliche zieht sich wieder in das einem Knochenschädel ähnliche Gebilde zurück.

Bochdansky steht auf und legt den „Tierschädel“ auf einen dadurch jetzt erkennbar gewordenen Hocker, der ihm offenbar bisher als Sitzgelegenheit gedient hat. Es macht den Eindruck als stünde nun ein Berg da. Bochdansky geht umher und dreht sich langsam mit dem großen Stoffhaufen auf seinen Schultern, und der ganze Berg bewegt sich auf ihm und mit ihm. Farben sind wegen der Dunkelheit nicht zu unterscheiden.

Da sind zuerst die würdevoll-tragende Gebärde Bochdanskys zu Bachmusik und seine sanften Armschwünge, als flöge er sehr langsam durch den leeren Raum. Im Halbdunkel scheinen sich die Teppiche an den Wänden geheimnisvoll zu bewegen. kleine Spots senden punktuell schwache Strahlen und bewirken, dass die Szene an eine Kirche oder auch an Katakomben erinnert. Gleichzeitig trägt Bochdansky im wahrsten Sinne des Wortes in sich die Verwandlung: In helleren Phasen, wenn die Teppichmuster erkennbar werden, sind sie voller undefinierbar-figürlicher Verknotungen mit abstrakten Formen. Die Gebärden werden zunehmend den Verwandlungen angepasst und sind schließlich leicht und natürlich, je weniger der Protagonist zu tragen hat, so dass es zuletzt aussieht, als tanze ein Kind im Sommertag.

Barockmusik erklingt. Ein Tenor singt Bachs Kantate: „Ich freue mich auf meinen Tod...“ Christoph Bochdansky tanzt sehr langsam und mit gemessenen Schritten dazu.

Durch schummriges Halbdunkel wird die Atmosphäre von „Grabesdunkel“ oder „Traumgeschehen“ unterstützt und das Erleben von Geheimnisvollem, Unbekanntem suggeriert. Ab und an erhellt ein kleiner Lichtkegel für Momente eine Szene, oder ein Spot ist vorübergehend auf ein Detail gerichtet wie etwa nur auf eine Quaste an einem der Paravents,

wodurch der Rest umso tiefer im Dunkel aufgehoben scheint. Der Eindruck von „unwirklichem Geschehen“ wird somit perfekt erreicht.

Christoph Bochdansky zeigt sich in seinem Element: Mit großer Lust spielt er, drückt er aus, was für ihn da ist. Er erklärt nicht, er lässt ungelöste Rätsel im Raum stehen und fordert sein Publikum heraus, von sich aus das Spurenlesen zu üben, – selbst da, wo er vielleicht keinerlei Spuren gelegt hat.

Dann setzt ein imaginiertes Transformationsprozess ein, und Metamorphose folgt auf Metamorphose. Während das passiert, wirft Bochdansky wieder und wieder Ballast ab – und verändert dadurch immer neu seine Form. Einmal hat er Flügel, mit denen er sich ausladend bewegt. – Abwurf bzw. „Ablage“. Musik: „Ich freue mich auf meinen Tod...“ Jetzt thront über ihm eine Art Elchgeweih. – Noch eine Drehung: ist das ein Rehkopf? Bochdansky legt auch dieses „Kostüm“ wie ein erlegtes Tier ab.

Zwischendurch hebt er jedes Ding auf und beginnt langsam und wie erstaunt, es zu betrachten, zu bewegen und damit zu spielen, vielleicht sogar stumme Zwiesprache mit ihm zu halten, und verleiht ihm dadurch sozusagen erst Bedeutung und Eigenleben. Zugleich scheint er sich aber zu distanzieren von den Dingen; er wirkt wie ein sehr neutraler Beobachter.

Einmal verdreht er nur den „Berg“ auf seinen Schultern und sieht aus wie ein Riesen-Hirschkäfer im Leopardfell. Er geht hin und her, tanzt sachte weiter, wirft auch diese Hülle ab, und plötzlich entstehen aus seinen Armen zwei braune, zottelige Käferartige mit Zangen, die sich an seine Wangen lehnen. Nach einem kurzen, langsamen Tanz legt Bochdansky auch diese beiden ab.

In verstehbarer Sprache gibt es in diesem Stück lediglich eine kurze und seltsame Konversation zwischen Bochdansky und „Freund Hein“ in einer winzigen Sequenz: Bochdansky fragt: „Sein oder Nichtsein?“ Darauf antwortet Freund Hein lapidar: „Ich verstehe die Frage nicht.“ Sonst wird Unverständliches gesprochen, launiges Geplänkel in Gibberisch, welches aber die sphärische Schwingung der Szenen verdichtet.

Eine Gitarre wummert auf einem Ton. Es entsteht Spannung. Darauf ist kurz Orgelspiel zu hören, dann wieder die Gitarre. Christoph Bochdansky kniet mit dem Rücken zum Publikum im Hintergrund der Bühne. Als er sich umdreht, hat er etwas aus seinen Umhängen heraus gezogen. Er trägt mit deutlicher Sorgfalt eine menschenähnliche Puppe, die einen etwa 14jährigen Knaben darstellt.

Glockenton schwingt dunkel. Gitarrensound.

Mit dieser Puppe bewegt er sich, geht, tanzt, wiegt sie in den Armen, drückt sie an sich, legt sich mit ihr nieder, steht wieder auf, trägt sie wieder ein Weilchen umher und stellt sie danach ab. Plötzlich hat er die Puppe so an seinen Schuhen befestigt, dass es aussieht, als ginge sie vor ihm über die Bühne, mit ihm im Gleichschritt...(Es ließe sich diese Figur als eine Art Ganzkörper-Stockpuppe¹⁶⁶ bezeichnen, deren Vorwärtsbewegung der einer Humanette¹⁶⁷ ähnelt.)

Schließlich lässt Bochdansky die Puppe links vorne am Bühnenrand stehen. Währenddessen spielt wieder Gitarrenmusik. Bochdansky streichelt den „Burschen“ ein wenig und hält ihn an den Schultern freundschaftlich, ehe er sich wieder in Richtung Bühnenhintergrund von ihm entfernt. Dort bleibt er mit dem Rücken zum Publikum stehen. Die Gitarre verklingt.

Kurz darauf kommt Bochdansky wieder zurück zu der vorne stehenden Figur und umfasst sie von hinten. Seine Hände manipulieren etwas: Das kleine grüne Monster – ein ähnliches wie vorhin – kommt aus dem Kopf der Figur zum Vorschein. Wieder „spuckt“ es Bochdansky etwas wie weißen Staub ins Gesicht. Bochdansky wischt sich wieder ab und wendet sich weg. Das grüne Ding verschwindet abermals durch Bochdanskys geschickte und daher (aber auch wegen der Dunkelheit) kaum verfolgbare Manipulation im Kopf der Figur. Brummgeräusche.

Christoph Bochdansky entledigt sich der nächsten Hülle. Er hebt etwas über seinen Kopf und dreht Stoff um, und am Ende hält er neuerlich eine Figur in der Hand: Ein Gespenst wie der Tod, der sozusagen aus ihm heraus entstanden ist. Es hat einen runden, weißen Kopf mit

¹⁶⁶ Stab- oder Stockpuppen werden über die Stäbe bewegt. Der auf einen Mittelstock montierte Kopf der Stabpuppe lässt sich bei entsprechender Befestigung neigen und/oder drehen. Die Körpergestaltung reicht vom simplen Schulterblock mit losem Umhang bis zum kompletten Rumpf mit Unterleib und vollständigem Kostüm. Die Armkonstruktion reicht von einer Schnur bis zu gelenkigen Gliedmaßen. Die Hände werden an Drähten geführt. Beine können, müssen aber nicht sein.

¹⁶⁷ Im Fall der Humanette steckt der Spieler mit einer Hand im Kopf der Puppe, mit einer Hand im Arm und mit den Füßen in den Füßen der Puppe (wie in Hausschuhen). – Wenn der Spieler geht, geht die Figur auch, und der rechte Arm wird direkt bespielt.

lachendem Mund und langer Nase sowie wehende, fetzenartige Schleiergewänder, und es entspinnt sich sichtlich ein inniger Dialog – in lautmalerischer Sprache („Grammelot“) – zwischen den Beiden, als wären sie sehr vertraut miteinander.

Damit kommt „Freund Hein“, der Tod, ins Spiel. Er macht Geräusche: Lachen mit Gesten, Ausrufe des Erstaunens, Seufzen, Bestätigung, Kontroversielles und zustimmendes bis zärtlich gewispertes Gibberisch.

Zu zweit gehen sie nun zu der Figur des immer noch am Rand der Bühne stehenden Burschen und diskutieren kurz über ihn. „Freund Hein“ streichelt der Figur des „Burschen“ leicht über den Kopf und lacht. Dann gehen er und Bochdansky wieder zur Mitte der Bühne, indem sie offenbar über den Burschen reden. Das „Gespenst“ tanzt und „deklamiert“ lachend auf Gibberisch. Es lacht, nickt ihm zu, gestikuliert. Sie tanzen und plaudern freundlich Unverständliches. Das ist kein „Todesmonster“: das ist „Freund Hein“! Christoph Bochdansky hält in „Grammelot“ ein langes Zwiegespräch mit diesem „Freund“; – und das unverständliche „Gespräch“ verliert nicht an Spannung und an freundlichem Ernst. Es gewinnt sogar an Zauber, denn da ist vieles auch vom Publikum hineininterpretierbar!

Es ertönt Flötenspiel, disharmonisches Gedudel einer Orgel. Die Flöte ist eintönig, ein Klopfen ist zu hören. Schließlich verschwinden beide im wieder dunklen Bühnenhintergrund.

Es wird etwas heller auf der Bühne: Drei Paravents sind jetzt zu sehen, die offenbar Wände darstellen. Diese Wände sind mit Wülsten, Polstern und allegorischen Stoff-Figuren dekoriert. Gedudel einer Hammondorgel. Finster. Wohnen in Friedenszeiten?

Im Hintergrund sind Geräusche wie Kampfspiele zu hören, aber auch Flötenspiel und Trommeln. „Freund Hein“ tanzt dazu. Danach trägt Bochdansky ihn hinter einen der Paravents. (War das Kriegslärm, zu dem der Tod tanzte?)

Zu Gamelan-Musik, wie sie auf Java oder Bali Tradition hat, bringt Christoph Bochdansky fünf Paravents auf die Bühne und lässt es so aussehen, als trüge sie „Freund Hein“. Zusätzlich sind Pfeiftöne und etwas wie Kesselschläge zu hören. Am letzten Paravent hängt ein abnehmbarer und unregelmäßig dicker Polster mit vielen Zipfeln. Bochdansky nimmt ihn ab, betrachtet ihn und hängt ihn wieder zurück.

Zuletzt bringt Bochdansky noch einen niedrigen Paravent herbei und stellt diesen rechts seitlich auf die Bühne. Dann hebt er eine Art Mondfisch-Polster von dem Paravent ab, begutachtet und bewegt ihn, hängt ihn danach wieder zurück und geht ab.

Gamelan-Musik, Akkordeon, Pfeifen, Klopfen. Es wird finster. Deuten der Fisch und die indonesische Musik etwa hin auf einen Tod beim Tauchen?

In der Mitte der Bühne wird es plötzlich hell. Christoph Bochdansky kommt mit Fühlern am Kopf herein. Er trägt eine Art Tausendfüßler auf dem Rücken und macht den Eindruck als drücke ihn die Last. Bochdansky geht hinter den Paravent und kommt als Rumpf ohne Kopf und Beine hervor. Er setzt sich den noch am Boden liegenden Krokoderkopf auf und geht – im „Zwergerlgang“ – umher. So „watschelnd“ erinnert er an einen tanzenden Pinguin. Wenig Licht. Bochdansky geht nach hinten ab, kommt aber gleich darauf wieder als Vogelähnlicher mit sehr langem Schnabel.

Es wird total finster auf der Bühne. Dann fällt ein kleiner Lichtstrahl in die Mitte der Bühne. Mittig im Hintergrund der Bühne gibt es plötzlich rote und gelbe Stoffbahnen an der Wand zu sehen, die sich wie Segel im Wind bauschen und einige Augenblicke lang die Aufmerksamkeit des Publikums fesseln.

Und wieder kommt ein Monster aus hellem, einfarbigem Stoff aus dem dunklen Bühnenhintergrund; es tanzt zweibeinig in rot-gelbem Scheinwerfer-Licht. Es hat Stacheln, Flecken und Rüssel, dreht sich, wird größer. Bochdansky bewegt diese Figur, legt schließlich seine dicke Hülle auf dem Hocker ab und verlässt selbst die Bühne.

Wieder Gamelan-Musik, Klopfgeräusche, Scheppern und Pfeifen.

Bochdansky kommt in der Hocke herein. Er hat einen langen Rüssel, den er durch ein Loch im Paravent steckt.

Leierkastenmusik.

Die Farben im Hintergrund sind wieder verschwunden. Alles ist grau bis schwarz, bzw. ist im diffusen Licht das Geschehen grade noch zu erkennen. Nur hin und wieder erhellt ein Spot Details der Darstellung.

Christoph Bochdansky trägt wieder Fühler auf dem Kopf, setzt sich auf den Hocker, und wieder kommt plötzlich das kleine grüne Monster aus dem Panzer des Stacheltieres und bespuckt ihn neuerlich mit weißem Staub, den er sich aus dem Gesicht wischt.

Dann geht er ab.

Leierkastenmusik. Praterkarussell-Assoziationen.

Bochdansky kommt als Pantoffeltierchenähnlicher wieder und setzt sich „ohne Kopf“ auf den Hocker, auf dem das „Stachelmonster“ liegt, nimmt es auf die Knie und steht wieder auf. Plötzlich ist das „Stachelmonster“ sein Rock. Er tanzt damit zum Bühnenhintergrund. Dann kommt er als kleines viereckiges Ding ohne Kopf zurück und geht kurz umher. Danach setzt er sich auf den Hocker. Er nimmt den Schädel, den er zu Beginn begutachtet hatte und der noch da liegt, zur Hand, setzt ihn sich auf und geht damit als kleine Figur umher. Zu Gamelan-Musik tanzt er von der Bühne. Danach ist Stille. Fast ist es gänzlich finster.

Christoph Bochdansky trägt einmal als „Freund Hein“, einmal als Spieler je einen Paravent links auf die Bühne. Die Paravents bzw. Tableaus sind mit Fantasie-Stoffgebilden behangen, deren Bedeutung nicht zu entschlüsseln ist. Bochdansky hebt den „Mondfisch-Polster“ noch einmal von dem Tableau ab und bewegt ihn. Danach bringt er ihn wieder am Paravent an und geht ab. Akkordeon, Gamelan, Pfeifen, Klopfen...

Dann kommt er wieder hinter einem hohen Paravent hervor und verschwindet hinter dem niedrigen, etwa 2 m langen Paravent, bis er nicht mehr zu sehen ist. Dieser Paravent erinnert wegen seiner Form mit seitlichen Schrägen an ein Gab bzw. an einen Sarg. Stille. Dunkelheit.

Dann kommt aus diesem „Grab“ ein neues Wesen. Es hat Kopf, keinen Rumpf und je zwei sehr lange, dünne Arme und Beine. Diese langbeinige und langarmige Figur tanzt wie auf Stelzen zu Bachs Musik über die Bühne, geführt von Christoph Bochdansky. Schließlich hängt er die Figur über einen der Paravents im Hintergrund. Im Hintergrund singt eine Tenorstimme: „Stille Ruh...!“ Es ist fast finster, das Licht ist schwach. Stille. Dunkelheit.

Bochdansky kommt als „Todesmonster“ – oder „Freund Hein“ – von vorhin wieder: Es sieht aus als trüge er unter dem Arm Christoph Bochdanskys Kopf. Aber schon holt er die ganze Figur des Christoph Bochdansky hervor. Nach einer Umarmung drängt „Freund Hein“ Christoph Bochdansky sanft in Richtung Sarg, legt sich auf ihn drauf, spricht leise auf ihn ein und wiegt sich zu Bachs Musik: „Ich freue mich auf meinen Tod!“

„Freund Hein“ mit lachendem Mund und langer, spitzer Nase tanzt im Dämmerlicht zu Bachs Musik. Dabei weht sein Kleid aus vielen weißen Schleiern. Dann Klopfen und Flötentöne, Pfeiftöne und Kesselschläge. „Freund Hein“ redet wieder auf „Gibberisch“ mit Bochdansky, küsst und streichelt ihn, erklärt ihm wohl auch einiges, „trägt ihn weg“ und wieder her – und seufzt in satten Tönen, wie man etwa nach gutem, aber zu reichlichem Schlemmen zufrieden seufzen mag. Schließlich „legt er Christoph Bochdansky in sein Grab“ – respektive: Bochdansky spielt überzeugend, dass „Freund Hein“ ihn ins Grab oder in den Sarg legt. Daraufhin wiegt der Tod sich zur Musik („Ich freue mich...“) wie in seligem Rausch...Gamelan-Musik. Einige Augenblicke später „wachsen“ Würmer aus dem Grabhügel. Das heißt: An dünnen Drähten drückt Christoph Bochdansky sie von unten aus dem „Sarg“, und es sieht aus, als würden sie hoch kriechen. Sie sind weißlich und gekrümmt in unterschiedlicher Größe, Dicke und Beweglichkeit. Sie können offenbar auch miteinander kommunizieren und wirken sehr munter. Die Tenorstimme singt im Hintergrund: „Bin ich nicht mehr hier..., hab’ ich doch mein Teil an Dir...! – Schlummert ein, ihr müden Augen...!“ Das Licht beleuchtet einen Fleck über dem „Grab“, darunter ist es dunkel. Christoph Bochdansky kommt wieder aus dem „Grab“ hervor und schlendert leichtfüßig nach hinten ins Dunkel. Eine Art goldene Gloriole wächst aus dem „Grabhügel“. Licht. Die Tenorstimme singt: „Dort werde ich schauen süßen Frieden, stille Ruh...!“ – „Schlummert ein...!“ Licht auf dem 5. Paravent, seitlich rechts.

Freund Hein ist plötzlich wieder in der Mitte der Bühne – und seufzt. Er bringt hinter dem vierten Paravent eine große Reisetasche hervor, stellt sie in die Mitte der Bühne. Er streichelt Bochdansky, der auch wieder auf der Bühne steht, und erklärt ihm dabei offensichtlich etwas. Dieser nickt. Wilde Flötentöne. Es sieht aus als solle er eine Reise machen.

Bochdansky kann die Tasche nicht vom Boden heben, sie ist ihm offensichtlich zu schwer. Er versucht es noch einmal. Wilde Flöten tönen. Christoph Bochdansky bückt sich und untersucht die Tasche, greift in die Tasche (vermutlich, um etwas zu entriegeln) und versucht noch einmal vergeblich, sie zu heben. Dann steigt er in die Tasche hinein und zieht sie an Henkeln an sich hoch. Er verschwindet in einem sich nach oben ausdehnenden Quallentier mit vielen Fühlern und Füßen. Vielleicht ist es eine Riesenamöbe mit einem Stachel. Dieses „Tier“ tanzt zu grotesken Geräuschen und Mandolinen-Akkorden. Plötzlich trägt es einen zweiten Stachel. – Das „Tier“ verschwindet im Bühnenhintergrund. Lärm, Durcheinander von Geräuschen. Mandolinenklänge. Die Musik klingt allmählich harmonischer.

Lichtkegel. Darin steht Bochdansky wie in einem Rahmen, hinter sich eine weiße Säule, die sich in drei Äste teilt – oder ein Röhrengebilde –, aus dem etwas wie Zweige wachsen, nach oben und auch seitlich. Bochdansky lächelt entspannt, steht still. Hinter seinem Kopf und seitlich davon „wachsen“ Zweige in die Höhe. Bochdanskys Finger spielen in den Zweigen. Grooviger Jazz mit E-Bass, Gitarre und Keyboards erklingt. Christoph Bochdansky tanzt nicht, zeigt aber mit Mimik und Gestik deutlich Vergnügen am Rhythmus... Dann geht er ab. In der Mitte der Bühne steht nun dieser weiße „Rahmen“ leer. Die Bühne wird hell.

Christoph Bochdansky zieht im Hintergrund der Bühne die Vorhänge zur Seite und stellt die Paravents schräg, so dass sie nun wie verhangene Bilder aussehen, die zum Schutz bedeckt im Haus bleiben, während die Herrschaft auf eine lange Reise geht.

Dann hängt Bochdansky sich „Freund Hein“ über die Schulter und verlässt mit dieser Figur die Bühne nach hinten zu: Hinter sich schleift er die vielen Schleier, die das Gewand des Todes ausgemacht hatten. Licht aus. Stille.

Bochdanskys Spiel ist mit einem raffinierten Soundtrack von der betörenden Bass-Formel „Schlummert ein, ihr matten Augen“ bis hin zu sägenden E-Gitarren unterlegt. Einen großen Anteil an der märchenhaften, mystischen Ästhetik haben nicht zuletzt die Musik (instrumentale Barockmusik und Gesang) sowie die das Geschehen begleitenden Geräusche. Hannes Löscher umspielt außerdem die Bachsche Kantate „Ich freue mich auf meinen Tod“ mit eigenen musikalischen Variationen, – bei diesem Stück via CD-Zuspielung. Wunderbarerweise ist die Musik von J. S. Bach sowohl in der Kirche als auch im Freien unter der Sonne absolut geeignet, des Menschen Freude auszudrücken. – Der Titel der Arbeit lautet ja auch *’Ich freue mich’*.

4.2.3 Interpretation

In seinem Stück *„Ich freue mich“*, wo es nicht nur um den Mut geht, ungewöhnliche Wege ungewöhnlich zu gehen, sondern auch um die Kraft, seine Eigen-Art völlig einzusetzen und auszuspielen, kommt gut das Spezifikum von Christoph Bochdanskys Theater zum Tragen. Hier wird lächelnd gespielte Poesie, Ernsthaftigkeit, Leichtigkeit und Jenseitiges mit diesseitigen Mitteln voller Symbolik erzählt. Umwege, Abgründe, Irrtümer, Fragen oder Zweifel, alles wird obsolet gegenüber Freund Hein, der nur „im Hier und Jetzt“ ist. Ein ironisch-tiefgründiges *memento-mori*: Die „dunklen“ Seiten des Daseins werden zur Betrachtung einiger Aspekte ans Licht gehoben.

Bochdansky spielt uns vor, wie eine Persönlichkeitswandlung auf dem Weg der Entwicklung zum „Selbst“ immer wieder eine neue Stufe erreicht. Vor uns vollzieht sich ein Wandlungsmythos, verbunden mit der Festigung des Bewusstseins des Protagonisten: Ständige Wandlung, bis aller Ballast abfällt und der „eigentliche Mensch“ übrig bleibt. Vielleicht spielt uns Bochdansky aber auch im Zeitraffer eine „Schöpfungsgeschichte“ vor: Altes streift seine Hüllen ab und immer Neues, Überraschendes, noch Phantastischeres, kommt zum Vorschein. Denn: Nichts ist, wie es ist. Alles ist Veränderung.

Mit entscheidend ist die Atmosphäre, in der surreale Bilder nebeneinander wirken, aufeinander folgen oder miteinander verquickt werden: Wenn Bochdansky mit ausgebreiteten Armen und Leopardfell um die Schultern aufsteht, sich langsam mit hoch erhobenem Kopf zu bewegen und zu drehen beginnt, während so vieles von seinem Körper wegsteht (ist es ein Hirschkäferkopf oder eine andere Art von Geweih?), und wenn im Hintergrund fast weiße, modernen Wandteppichen ähnelnde Tableaus hängen, die unidentifizierbare Fantasieknotenzeichen zeigen, deren Bedeutung Rätsel aufgibt, erzielt er damit magische Wirkung. Christoph Bochdansky überrascht durch eine Kraft, mit der banale Dinge den Charakter des Wunderlichen erhalten. Damit befindet er sich in kraftvoller Opposition zur traditionellen Ästhetik, und dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – springt offenbar ein Funke über, der eine Art stillen Schock durch seine seltsame Erscheinung und Inszenierung auslöst. Dabei ist zwischendurch die Atmosphäre wieder freundlich und wie augenzwinkernd-witzig, als sollten wir das Verwandlungsspiel nicht zu ernst nehmen.

Zunächst wirkt das ganze Stück wie ein Traum, weil es so sehr im Dunklen, so widersprüchlich und so unwirklich ist – auch und besonders durch die betont langsamen,

getragenen Bewegungen des Künstlers. Die abstrakte oder barocke Atmosphäre, deren Charakter mensch nicht klar erkennen kann und die zudem immer wieder wechselt, wirkt ebenso unwirklich wie Form und Inhalt der Bilder, die bei hellerer Bühne modern-abstrakt, im Dunklen aber barocker Mystik zuzuordnen zu sein scheinen.

Bochdanskys unbewegliche und ernste Mine, seine gemessenen, kreisenden Schritte sowie seine Armbewegungen, die wie Zeichen an ein unsichtbares Gegenüber gedeutet werden können oder wie ein geheimnisvoller Diskurs mit Geistern oder inneren Bildern, das Schweigen im Rahmen von Bachs Kantate, der vorwiegend dunkle Raum, das alles könnte einem Traum entstammen. Die Geschichte könnte aber auch einen sehr realen Hintergrund haben, das einzelne Leben und Sterben betreffen oder auch die Entwicklung der Menschheitsgeschichte meinen. Da es wieder einmal viele mögliche Deutungen gibt, sind wir gerufen, selbst zu erkennen, was uns als Baustein unserer eigenen Wahrnehmungsvertiefung dienen kann.

Thema ist eine Botschaft, die etwa so lautet: Alles fließt, nichts ist für immer, vieles schaut anders aus als es in Wahrheit ist. Wir sind doch alle in ewigen Verwandlungen begriffen: Nichts ist dazu verurteilt, so zu bleiben, wie es ist.

Die geheimnisvolle Stimmung entsteht auch durch düster angedeutete tw. barocke Kirchenatmosphäre: Wenn mensch sich auf die Musik Bachs konzentriert, die Langsamkeit der Bewegungen im fast Dunklen auf sich wirken lässt und in Anbetracht der sparsamen Beleuchtung auf der Bühne etwa Kirchenfenster dazu assoziiert, mutet das Geschehen schnell feierlich an. Alles geschieht in besonders langsamem Tempo und läuft sehr getragen ab, was angesichts des Todes sicherlich Sinn macht: Nichts ist mehr hektisch, dringend oder gar falsch. „Freund Hein“ macht sich über Menschenfragen zwar gern lustig, aber es gibt tatsächlich nichts mehr zu versäumen, eher nur noch bewusst zu genießen. Stil ist die ununterbrochene Metamorphose in Zeitlupe: Natur ereignet sich stetig. Der Tod hat keine Eile, er hat ewig Zeit. Dieser Eindruck wird verstärkt durch den unentwegt still lächelnden Freund Hein, dessen Mimik und Gestik so sehr im Hier und Jetzt zu sein scheint, dass ihn nichts sonst interessiert oder angeht. Er scheint so ausschließlich auf Christoph Bochdansky fixiert zu sein wie eine Mutter auf ihr einziges geliebtes Kind. Er hat immer Augenkontakt mit ihm und umschmeichelt ihn in geradezu zärtlichster Weise.

Die anfänglich ständig wechselnden Lichteffekte könnten – sozusagen als Einleitung ins Thema – ein Hinweis darauf sein, dass manchmal unser Unwissen erhellt wird, dass sich bei entsprechender Aufmerksamkeit Erkenntnisse gewinnen, Geheimnisse lüften lassen, und wir sehen dann vielleicht klarer, was dahinter liegt. Das Skelett, die Spinnweben, das Unnennbare, das sind nur Zeichen und Symbole: Wir sollen darauf neugierig werden, das Dahinter zu schauen...

Ebenso ist es mit Geräuschen: Ob Klopfen oder Zwitschern, Musik oder Kuckucksruf, Motoren- oder Lokomotivenlärm am Anfang des Stückes wirkt das alles so als käme es von weit her. Assoziativ ist vorstellbar, dass so das Leben nur mehr vom Friedhof aus wahrgenommen wird: Was bedeutet es dann wirklich noch? Steht das Klopfen und Knarren im Hintergrund für Erinnerungen an das Leben?

Dazu passt das Bild von im Wind bewegten Blättern, Licht und Schatten schaffen immer neue Figuren aus Licht, alles wird auf den Vorhang projiziert, und alles ist nicht wirklich und nicht beständig. Am Schluss dieser Sequenz erscheinen schemenhaft Figuren hinter dem Vorhang und dann erscheint „etwas wie aufsteigender Rauch“. Sind das alles nur Metaphern für unwirkliches Spiel wie *Blätter im Wind? Schall und Rauch? Licht und Schatten?* Das Leben mit unentwirrbaren Knoten, Überraschungen, Geheimnissen, Widersprüchen und Aufregungen gehört ebenso zum Thema wie Stille, Einsamkeit, Feierlichkeit und Würde.

Das „Grab“ ist ein halbhoher Paravent mit leicht schrägen Seiten, und die Aufführung leitet zu entsprechenden Assoziationen hin, zumal Bochdansky am Ende aller seiner Metamorphosen und nach Rückschau auf seine Jugendjahre (oder vielleicht auf richtungweisende Ereignisse der Jugendjahre, vielleicht aber auch auf sein ganzes Leben oder vielleicht auf die ganze Menschheitsgeschichte) nach langem – „gibberischem“ – Diskutieren mit dem Tod von diesem – bar jeglicher Ver- und nahezu ohne Bekleidung – dorthin niedergelegt wird. Am Ende des – von riesigen Pantoffeltierchen, Amöben und anderen Fantasiegebilden gesäumten – „Weges“ verschwindet Christoph Bochdansky in seinem „Grab“. Und bald kommt er wieder aus dem „Grab“ hervor und schlendert leichtfüßig nach hinten ins Dunkel. Eine Art goldene Gloriole wächst aus dem „Grabhügel“.

Spricht das Bild, als eine Art goldene Gloriole „aus dem Grab wächst“, für den Sieg über die Dunkelheit, über die Verwirrung oder über das Leben schlechthin?

Äste und Zweige wachsen auch über Gräbern. Bochdansky lächelt entspannt, steht jetzt in der Mitte der Bühne still: Er „ist“ plötzlich ein Baum. Hinter seinem Kopf und seitlich davon „wachsen“ Zweige in die Höhe, und Bochdanskys Finger spielen in den Zweigen. Da der Körper nach dem Tod Nahrung für Pflanzen werden kann, ist dieses Bild auch deutlich. Der „weiße Rahmen“ wiederum mag eventuelle Hinterbliebene an eine mit der Zeit verblassende Präsenz eines lieben Verstorbenen erinnern. Der Mensch im Rahmen als Erinnerung? Jetzt ist er ein Baum, und die Hinterbliebenen erkennen ihn nicht, denn sie hängen an einem Bild aus der Vergangenheit.

Irgendwann zieht Bochdansky einen Faden wie probeweise an sich heran: Ist das ein neuer Lebensfaden, den er anzieht? Probiert er – als Seele – eine andere Existenz? Und gleich darauf erlebt er diese „neue Existenz“ als verwester Schädel, in dem bereits ein anderes, ein kleines, grünes Wesen wohnt, das „Staub spuckt“. Zeichen der Vergänglichkeit: „Der weiße Staub macht sich lustig“ über den fragenden, forschenden Menschen, der längst andre „Sorgen“ haben sollte, da ohnehin nichts bleibt. Das kann ein berühmtes Zitat als „Anleihe“ sein: „Aus Staub bist du, zu Staub wirst du...“ Als das kleine, grüne Wesen Christoph Bochdansky zum dritten Mal mit Staub bespuckt, ertönt unmittelbar darauf Leierkastenmusik und erweckt Praterkarussell-Assoziationen. Die Anspielung auf Wiens großen Vergnügungspark passt gut zu einem „memento mori“.

Und die Figur des jungen Burschen steht zwar später an der Rampe, aber er ist deutlich ein Stück Erinnerung, also bereits tot, zumal er keinerlei Eigenleben zeigt. Ein kleines grünes, Staub spuckendes Wesen haust offenbar auch in seinem Kopf. Es lässt sich auch hier ein Verwesungsprozess im Zusammenhang mit dem kleinen grünen Wesen assoziieren.

Als später Bochdansky und „Freund Hein“ über den Burschen diskutieren, hat der Tod ganz offensichtlich viel zu erklären. Philosophiert er? Spricht er über Bochdanskys Jugend? Über die Vergangenheit generell? Denkbar erscheint, dass es um Versöhnung und Verstehen, um ein Absegnen und positives Abschließen alles dessen geht, was war, weil es angesichts des Todes wohl nur mehr auf eine bestimmte Geisteshaltung ankommt.

Vielleicht ist die Sequenz mit dem Burschen eine Anspielung darauf, wie sehr wir uns mitunter mit einem unserer „Bilder“ identifizieren und es nicht loslassen wollen. – „Freund Hein“ besteht aber darauf: Du bist nicht dein Bild. Oder: Bleibe im Hier und Jetzt. Oder: Es

ist alles ganz anders als es scheint, und alles soll genau so sein, wie es ist. Es geht immer nur um dein Herz. Lass uns gemeinsam spielen, fantasieren, lachen, träumen...

Alle zutage geförderten Figuren verändern sich wieder und /oder sind abstrakt, undefinierbar, nicht konkret. (Sie sind immer „so ähnlich wie...“, was an die von Bochdansky erwähnte „Entdeckung im Gestalterischen“ der Surrealisten erinnert.) Einzig „Freund Hein“ und der junge Bursche sind zuordenbar. Diese beiden sind aber eindeutig Figuren, die Bochdansky „aus sich heraus“ entstehen lässt und welchen er danach eine eigene Rolle zuschreibt. Das heißt, er wirft diese beiden Figuren nicht ab wie Ballast, sondern er holt sie aus dem Berg der Verkleidungen, die er trägt, hervor und gibt ihnen besondere Bedeutung. Dass der Tod und das Leben (bzw. vielleicht seine eigene Jugend) die einzigen sind, die er als Figuren erkennbar „aus sich selbst“ kreierte, mag andeuten, dass es im Moment des Todes nur mehr um wirklich Wesentliches geht. Alles andere ist Ballast, den Bochdansky Zug um Zug abwirft.

Als es zwischendurch auf der Bühne heller wird und geordneter zugeht, Paravents Wände zu werden scheinen und Hammondorgelspiel zu hören ist, ist das wie eine Erinnerung an Friedenszeiten – im Gegensatz zu dem darauf folgenden Lärm, der offenbar von Kriegswirren erzählt und zu dem „Freund Hein“ tanzt. Immer wieder betrachtet Bochdansky erstaunt irgendwelche Einzelheiten, bleibt aber immer dazu in Distanz. Das könnte bedeuten, dass er sich einiger seiner Inkarnationen erinnert, etwa in der Art wie man sich einen Film ansieht. Vielleicht spielt er sogar manche seiner Verwandlungen nach.

Die einzigen nicht gibberisch gesprochenen Worte sind Bochdanskys Frage: „Sein oder Nichtsein?“ und die darauf folgende sehr zärtliche, fast nachsichtige Entgegnung des Todes: „Ich verstehe die Frage nicht.“ Er streicht dabei mit einer Hand langsam über Bochdanskys Kopf und sieht ihn eindringlich an. Ehe daraufhin wieder irgendwas „Gibberisches“ zu hören ist, vergeht nun einige Zeit. Währenddessen aber ist Interpretationsspielraum dafür, mit diesem Textfragment bzw. diesem Zitat aus Shakespeares berühmtem Monolog aus dem 3. Akt in ‚*Hamlet*‘ assoziativ umzugehen. Das klingt wie ein Aneinandervorbeireden. Aber es gibt in Wahrheit kein Missverständnis: So wie etwa ein Kind, das noch nicht sprechen kann, sich durch die Mutter auch nicht unverstanden fühlen muss, wenn es brabbelt, – und die Mutter es auch tatsächlich verstehen kann –, spielt Bochdansky hier diese Verständnisinnigkeit jenseits der Sprache berührend und nachvollziehbar mit „Freund Hein“, der keineswegs konventionell antworten oder verstehen muss, der aber versteht. Denn er

konzentriert sich mit einer solchen liebevollen Aufmerksamkeit auf den fragenden Menschen, dass dieser keinen Wunsch mehr offen haben kann: Für Freund Hein ist er offensichtlich im Moment der Mittelpunkt des Universums.

Diese Sequenz kann auch dahingehend interpretiert werden, dass die Frage eine Frage zum Weiterleben nach dem Tod ist: Statt „Sein oder Nichtsein?“ etwa: „Werde ich weiterleben oder bin ich auf ewig tot?“ Und die – zärtliche! – Antwort: „Sicher lebst du ewig, vertrau’ mir doch.“ Oder: „Wieso fragst du noch, da du doch weißt?“ Und da der Tod schon so nahe ist, ist völlig obsolet, sich an Diesseitiges zu klammern. Die Blickrichtung sollte längst nach vorne gehen. Die Beruhigung in der sanften, geduldigen Feststellung Freund Heins soll das Loslassen erleichtern. Der Tod als unerschütterlich liebevoller Freund – mit Geheimnissen. Er „versteh die Frage“ aus einem ganz bestimmten Grund nicht. – Das Rätsel dürfen wir mit uns nehmen.

Manche Lebensphasen (oder „Inkarnationen“) scheinen eine große Last zu sein, manche leicht, stark oder fröhlich, andere wie flüchtig. Einmal nur sehen wir rote und gelbe Farben auf der Bühne. Rot kann für Lebensfreude, für Optimismus, Mut Kraft und Selbstbehauptung stehen, und Gelb für Heiterkeit, fröhliches Wissen, vielleicht sogar Weisheit, Verständnis, Klarheit und regen Austausch. Lebensfreude – ebenso wie Einsicht und Weisheit – hat mit „Freund Hein“ zu tun, bedeutet uns Christoph Bochdansky. Der Tod ist immer da. Aber gezeigt wird das Leben (und zwar in geglückter Skurrilität, – wenn Christoph Bochdansky einen eigenen Kosmos kreiert).

Zudem zeigt sich, dass das Figurentheater den Blick in verschiedenste Welten öffnen kann. Hier werden Figuren- und Schauspiel einfach, komisch und poetisch zu einem Gesamtkunstwerk, und Christoph Bochdansky zelebriert den Sieg der Fantasie über die Realität, den Sieg des Lebens über den Tod, den Sieg des Erzählers über Grenzen des Erzählens mit einem lust- und humorvollen Bilderreigen zum Thema Tod.

Die bizarre Inszenierung von Bochdanskys ausufernden Fantasien lässt dem Publikum trotz allem Raum für Assoziationen und erinnert daran, dass nichts so gewiss ist wie die ständige Verwandlung allen Lebens. Christoph Bochdansky schlägt uns vor, uns auf das Offene einzulassen und alle unsere Sinne zu aktivieren.

Die diversen Verkörperungen ließen sich auch dahingehend interpretieren, dass anfänglich das aufgeblasene Ego den Menschen beherrscht (symbolisiert als „Hirschkäfer-Leopardenmonster“ mit ausladenden Armen, deren Flügelbewegungen immer noch mehr Raum einnehmen zu wollen scheinen), das er erst nach und nach aufgibt. Mit jeder Verkleidung legt er einen seiner „Lebensirrtümer“ ab. Er durchlebt viele verschiedene „Vorstellungen von sich selbst“. Als Entfremdungen und Einschränkungen erlebte Phasen (wenn er als Kästchen mit Rüssel im Zwergerlgang hereinkommt), Zeiten der Verstellung sowie Phasen der Kopfllosigkeit (ebenfalls kleines, viereckiges Kästchen ohne Kopf) oder der Fremdbestimmtheit (Kästchen mit aufgesetztem Krokodilsschädel) etc. lösen einander ab. Schließlich beginnt die Kommunikation mit dem Tod, der die „Befreiung“ von allen Bürden folgt, was nicht nur deutlich sichtbar, sondern auch tatsächlich als Erleichterung zu empfinden ist.

Am Schluss räumt Christoph Bochdansky endgültig die „Schleier der Maya“ fort, indem er sich „Freund Hein“ mit all seinen Schleiern über die Schulter wirft und hinausgeht. – Meint das, wir werden dereinst jenseits aller Täuschung ganz ohne alle Schleier sehen können?

5. Quo vadis, Figurentheater?

Es ist mein Anliegen, dem Figuren- und Objekttheater zu größerer Geltung und Verbreitung im Bewusstsein der Menschen zu verhelfen. Dass es das längst verdient und dass dies notwendig ist, will ich in diesem Kapitel unterstreichen.

Die Ausbildung zum Puppenspieler ist, wie ich eingangs darlegen konnte, künstlerisch vielseitig und anspruchsvoll und bringt demgemäß auch Künstler auf höchstem Niveau hervor. Das Figuren- und Objekttheater, das in Österreich immer noch im Marginalen angesiedelt ist, steckt nach wie vor voller Ideen und innovativer Kräfte und Schätze, die einerseits zum Teil noch ungehoben – weil zu wenig bekannt – sind, und andererseits wird Neues durchaus erst noch zu entwickeln sein, indem das Figurentheater seine Bedeutung und den ihm gebührenden Raum und Rahmen zugestanden bekommt.

Es soll an dieser Stelle auch auf verschiedenste mögliche Anwendungsbereiche des Figurentheaters in Pädagogik und Therapie kurz eingegangen werden.

Therapeutisches Puppenspiel kann kranken Menschen erwiesenermaßen Heilung bringen. (Es gibt inzwischen längst eigene Haupt-Studiengänge für „Heilsames Puppenspiel“ und „Improvisation“ an der Hochschule für Schauspiel „Ernst Busch“ in Berlin.) Das Figuren- und Puppentheater ist heute unumstritten als Behandlungskonzept für kranke Menschen. Sein vielfältiger und effizienter Einsatz für Therapien, in Krankenhäusern, Alters- und Flüchtlingsheimen – aber auch in Schulen, Kindergärten u. a. Ausbildungsstätten – könnte viel Segen bringen und ist leider immer noch nicht überall anerkannt.

Am 16. Oktober 2010 hielt im Zentrum der SRF Wien-Süd ein mir befreundeter Jurist, Mathematiker, Physiker und Philosoph, DDDr. Franz Langmayr, einen Vortrag über die kosmischen Zeitalter der Welt. Er referierte u.a. über Aspekte des Kommunismus und des Kapitalismus, die sich überlebt hätten, wobei wir derzeit den konsequenten Zusammenbruch des Kapitalismus erleben würden und erkennen könnten, dass Geld keines unserer Probleme lösen wird und der Begriff der Ökonomie auf neuen Grundlagen neu definiert werden müsse. Wir würden nunmehr in ein Zeitalter der Welt-Synergie eintreten, sagte der Vortragende, und er belegte seine auf die Zukunft bezogenen Thesen facettenreich.

Diese Darlegungen kamen mir lebhaft wieder ins Bewusstsein, als ich Konstanza Kavrakova-Lorenz's Artikel „*Das Puppenspiel als synergetische Kunstform*“ las. Sie bezeichnet dort das Zusammenspiel und die Wechselwirkungen von Bildgestalt und Darstellungsweise im kommunikativen Gestaltungsprozess des Puppenspielers als synergetischen Prozess. Kavrakova-Lorenz spricht über den 14. UNIMA-Kongress in Dresden sowie über das Internationale Festival (18. – 24. August 1984) zum Thema: „Die Begegnung des Puppentheaters mit anderen Künsten und seine Wirkung in unserer Zeit“, das parallel dazu stattfand. Es geht ihr dabei einerseits um die Wechselwirkung zwischen Kunst und Gesellschaft bzw. um eine genaue Bestimmung ihrer kommunikativen Funktion und andererseits um die besondere Art künstlerisch-ästhetischer Aneignungsform, in der der Mensch die Darstellungskunst in die Wirklichkeit bringt.¹⁶⁸

Im Hinblick auf die Synergie führt Kavrakova-Lorenz aus, dass das Puppenspiel alle anderen Ausdrucksformen bzw. Künste zu einer „Gestalt mit synergetischer Beschaffenheit und ästhetischer Funktion“ verknüpfen würde. Und eben als synergetische Kunstform sei es gemeinschaftsstiftend. Das leblose Objekt, verknüpft mit der lebendigen, subjektiv bedingten Darstellungsaktion des Puppenspielers sei eine erlebbare Figur, die etwas Anderes als Puppe oder Darsteller sei. Dieses Objekt erfahre aber in der Phantasie des Zuschauers seine einmalige Vollendung und Verwirklichung.¹⁶⁹

Kavrakova-Lorenz spricht in der Folge von der Kommunikation in der Produktionsweise des Puppenspiels als einem grundsätzlich kollektiven Schöpfungsakt sowie von der Kommunikation während der Aufführung zwischen Produzenten und Rezipienten. Sie führt aus, wie das Puppenspiel als Synergie von bildnerischen und darstellenden Formen wirkt, und zwar durch das Spannungsverhältnis zwischen den ursprünglichen Beschaffenheiten der Elemente und ihren Funktionen, die oft widersprüchlich seien, aber gelöst werden wollten.¹⁷⁰

Dies treffe sowohl auf Theaterpuppen zu als auch auf Trickfiguren, Animationsobjekte des Films, Zeichen-Schatten und Lichtgestalten anderer technischer Medien, die eine scheinbare Abwesenheit des darstellenden Menschen in ihren Darstellungen simulieren. Mit seinem „Arbeitsmittel“ – Instrument und Medium zugleich – wende sich der Puppenspieler der Gemeinschaft der Zuschauer zu, erfahre die Rückwirkung, die er in sein Tätigsein als Subjekt

¹⁶⁸ Vgl. Kavrakova-Lorenz, „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform“ in: Wegner, *Die Spiele der Puppe*, S. 230.

¹⁶⁹ Vgl. ebda., S. 231 f.

¹⁷⁰ Vgl. ebda., S. 235.

aufnimmt, um somit, sein eigenes gesellschaftliches Dasein mittelbar kennen lernend, wiederum zu produzieren. Und all diese Manipulation verwirkliche die Synergie.¹⁷¹

Die Form dieser Reziprozität unterscheide sich grundsätzlich von der des Sprechtheaters. Nicht nur sei die Nähe zwischen Spieler und Figur einerseits sowie zwischen Spieler und Publikum andererseits von anderer Qualität und Form als im Sprechtheater, es würden sich schon bei der Produktion spezielle innere Abläufe im Produzenten der Figuren ereignen, der sich ganz auf die Aufführung einstelle, und das Resultat sei eben eine enge Beziehung zwischen Spieler und Figur, die bewirke, dass Ersterer besonders intensiv anwesend sei in allem, was durch das Spiel Ausdruck finde. Und damit wiederum sei der Spieler „mitten unter den Menschen“, die er meine und anspreche, welcher Umstand ihn denknöwendigerweise seinem Publikum besonders nahe bringe. Es werde gewissermaßen die Figurentheateraufführung für alle Beteiligten „eine gemeinsame Angelegenheit“. Das von Kavrakova-Lorenz angesprochene Spannungsverhältnis zwischen „den ursprünglichen Beschaffenheiten“ der Elemente und ihren Funktionen, die oft widersprüchlich seien – und die zu lösen dann die Aufgabe sei –, sei auch bezeichnend für die besondere Wirkung des Puppenspiels als Synergie von bildnerischen und darstellenden Formen.

Die Puppe – als Spielmedium – sei Produkt und Ergebnis eines schöpferischen Prozesses (des Puppengestalters) und repräsentiere somit auch den eigenen Autor. Sie führe also ihren Schöpfer gleichsam mit in die Kommunikation ein, vertrete ihn, habe Sender-Funktion für den Puppenspieler, die er auch als Darsteller nutze. Die Puppe könne als Medium und Instrument ihre Handhabung als einen eigenen „Umgang“ mit ihr wie mit einem lebenden Wesen ermöglichen/ provozieren. – Im Spielverhalten werde dem Publikum ja tatsächlich eine kommunikative Mensch-Puppe-Beziehung vorgeführt.

Die synergetische Konstitution des Puppenspiels wird nach Kavrakova-Lorenz charakterisiert durch die immer wirkende und nicht vollständig planbare Dynamik, die einen „unendlichen“ Entwicklungsprozess darstelle.¹⁷²

¹⁷¹ Vgl. Kavrakova-Lorenz, „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform“ in: Wegner, *Die Spiele der Puppe*, S. 236 f.

¹⁷² Vgl. Ebda., S. 239f.

Daraus erhellt, dass wir uns mit dem Spiel des Figurentheaters in Richtung Synergie – und damit in eine neue Zukunft – bewegen. Diese Zukunft sehe ich sowohl im Kunst- und Kulturbereich als auch im Therapie- und Pädagogikbereich, zumal gerade diese Art von Theaterspiel effiziente Hilfe für viele Situationen sein kann.

Als zukunftsweisend sehe ich überdies drei „Unterrichtsfächer“, und zwar: Philosophie und Ethik (v.a. umfassendes und vielfältiges Verantwortungsbewusstsein), Konflikt- und Beziehungsführung sowie Lebensbegleitung inklusive „Elternführerschein“, und zwar altersadäquat im Rahmen aller Schulstufen vom Kindergarten an. Und genau für diese Instrumente zur Lebensbewältigung wäre das Puppen-, Figuren- und Objekttheater das ideale Transportmittel. Es ist facettenreich einsetzbar auf allen Ebenen (des Bewusstseins so wie der handwerklichen Geschicklichkeit), in jedem Alter und in jedem Bereich, für jedes Budget und in fast jeder Situation des Lebensalltags. Werte, Normen oder Spielregeln können Kinder und Jugendliche selbst erarbeiten und dabei die gegenseitige Anerkennung sowie Respekt und Toleranz üben. Menschen könnten damit von klein auf in der Rolle als Spieler oder als Rezipienten üben, die Probleme mutig und effizient in die Hand zu nehmen, die sie bedrängen.

Die Konsequenz aus dem Sich-Einlassen auf Darstellungen des Figurentheaters ist oft Erschütterung und Wundern über die „eigentlich“ bekannten Dinge des Lebens sowie auch über Schönes und Wundersames, für das uns erst die Augen geöffnet wurden. Vor allem ist bei den allermeisten Akteuren des Genres deutlich zu spüren, dass da jemand Stellung bezieht und mit Macht zum Nachdenken über die Verhältnisse anregt.

Indem ich durch Christoph Bochdansky das Figurentheater mit vielen seiner Aspekte, die sinnvoll unterhalten, bilden, heilsam und menschengerecht sind, kennen gelernt habe, weiß ich, wie ernst zu nehmen und wie notwendig diese Theaterform auch und vor allem überall dort ist, wo dieses großartige „Kleinformat“ alles ist, wozu Menschen Zugang haben. Wir können uns einfach nicht mehr leisten, das Figurentheater weiterhin zu unterschätzen.

Der Philosoph Peter Sloterdijk meint noch:

„Die Psychoanalyse spricht von der ‚Wiederkehr des Verdrängten‘. Aber eine Ideen- und Verhaltensanalyse könnte durchaus auch – und mit Erfolg – auf die ‚Wiederkehr des Unverstandenen‘ zurückgehen [...].“¹⁷³

¹⁷³ Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, S. 16.

Das klingt wie „frei nach Bochdansky“, wo das Unverstandene herausfordernd und beharrlich immer wieder kehrt, und es klingt vor allem plausibel nach effizienter Unterstützung für Hilfe im pädagogisch-therapeutischen Bereich. Und erst recht wenn Menschen – frei nach Christoph Bochdansky und Jacques Templeraud – die Ungewissheit als Freundin erkennen, „die will, dass ich jeden Augenblick in Frage stelle, was mir sicher scheint“¹⁷⁴, dann können sie lernen, sich mutig sowohl dem Unverstandenen als auch dem Verdrängten zu stellen, um zu wachsen.

Der neue Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Sven-Eric Bechtolf, erkennt offenbar die „Zeichen der Zeit“: Er hat für 2012 eine Nürnberger Puppentheatergruppe verpflichtet, die Raimund und Kafka spielen wird. Zudem äußerte Bechtolf gegenüber Medien die Absicht, Puppentheater solle ein Fixpunkt seiner Ära werden.¹⁷⁵

Im *KosmosTheater* in Wien erhielten im März 2011 im Rahmen eines Internationalen Figurentheaterfestivals mehrere Figurentheater-KünstlerInnen aus Anlass der 100-Jahr-Feiern der Frauenbewegung eine eigene Plattform, und der Besuch der Veranstaltungen war gut.

Die Gesellschaft – und auch die Zeit, in der wir leben – ist vorwiegend markt- und gewinnorientiert, zu oft ohne dabei anderes als Geldgewinn zu meinen. Es gibt aber eine alte Weisheit, die besagt, dass eine Gesellschaft ohne Visionen letztlich eine Generation ohne Perspektiven hinterlässt. Dagegen können wir vieles unternehmen. Wir können unseren inneren Freiraum auch und besonders mittels des Figuren- und Objekttheaters erweitern, können ermutigt werden, viel bewusster unsere Visionen und Perspektiven zu entwickeln und unsere Energie zu entfalten. Ein solcher wahrer Gewinn kommt allen Menschen zugute.

5.1 Das Figurentheater macht zunehmend von sich reden

Hier soll einerseits belegt werden, dass das Figurentheater – sehr zu Recht – endlich an Bedeutung und Bekanntheit in der Öffentlichkeit gewinnt. Andererseits seien Schwierigkeiten erwähnt, welche der Verbreitung des Genres derzeit noch entgegenstehen.

¹⁷⁴ Interview geführt mit Christoph Bochdansky am 12. August 2010.

¹⁷⁵ Vgl. Tartarotti, Guido / Mottinger Michaela, „Kultur Highlights 2012 Theater“, in: Kultur- & Medien - Teil des *Kurier*, 28. Dezember 2011, S. 25.

Peter K. Steinmann schreibt in *Spiele der Puppe*:

„Das Figurentheater entfaltet seine Wirkung nur dann, wenn Projektionen aus dem Erfahrungsspektrum des Zuschauers von der optischen Erscheinung der Figur ausgelöst werden. Dabei erfüllt das Objekt als Auslöser mehrschichtiger Erfahrungswerte im Zuschauer seine Funktion unabhängig von der Vorgabe konkreter körperlich-plastischer Formen.“¹⁷⁶

Manche Expertenmeinungen besagen, das Puppenspiel würde wegen seiner Öffnung zur Mischform hin (von Wolle als Material über Menschendarsteller bis zu Medien wie Film und Video) seine Stärke, die Ausdruckskraft der Puppe (als des „idealen Schauspielers“) vergessen. Das trifft offensichtlich absolut nicht zu. Im Gegenteil: Es aktiviert alle Sinne, sich auf einen Vorgang einzustellen, der unsere Fantasie und unsere Intelligenz so ganz beansprucht wie es das Figuren- und auch das Objekttheater tut. Dabei ist erfahrungsgemäß durchaus nicht wesentlich, welcher Art die „optische Erscheinung der Figur“ ist, die gewisse Projektionen aus dem Erfahrungsspektrum des Zuschauers auslöst.

Am 30. Festival Figurentheater der Nationen (*FIDENA*), welches 1986 in Bochum stattfand und zehn Tage dauerte, zeigten 31 Bühnen aus 16 Ländern ihr Können. Es gab einen Klub für SpielerInnen und Publikum, wo über Gesehenes und Erlebtes bis spät nachts diskutiert wurde. Dies zeigt, um wie viel lebendiger die rege Anteilnahme an den Figurentheater-Festivals das Kulturleben machen kann, wenn es nach den Vorstellungen die Möglichkeit zur Diskussion gibt, damit Spieler und Publikum einander näher kommen und einander vielleicht sogar zu Neuem inspirieren können, anstatt danach stumm auseinander zu gehen. Durch solcherart intensive Gespräche geschieht viel mehr als nur eine „Nachbereitung“ der dargebotenen Spiele.

Das Puppen-, Figuren- und Objekttheater nimmt immer wieder Impulse aus anderen Theatersparten auf und erprobt neue Formensprachen. Durch diese Art, „interdisziplinär neugierig“ zu bleiben, zeigt sich das Genre zunehmend selbstbewusst, lebendig und auch innovationsfreudig.

Diese Beobachtung zu machen stimmt positiv und geht in eine richtige Richtung. Es entwickelt nicht nur Christoph Bochdansky seine Kunst ununterbrochen weiter, sondern es scheint die Selbstauffassung der Akteure des Figuren-, Objekt- und Materialtheaters zu sein, ihr „Terrain“ zu sondieren und zu erweitern, um immer neue, adäquatere Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben. Diese Entwicklung belegt und erklärt den Umstand, dass die ehemalige „Nischenkunst“ in den Mittelpunkt des allgemeinen kulturellen Interesses

¹⁷⁶ Wegner, *Die Spiele der Puppe*, S. 215 f.

rückt. Und dementsprechend mehr Raum nimmt diese Kunst im Kulturleben zunehmend ein. – Auch im Hinblick darauf scheint es hoch an der Zeit, über ein Figurentheaterhaus in Wien zu diskutieren, das m. E. ganz gewiss florieren würde und für Alt und Jung immer neue erfrischende Impulse sowie Denk-, Gefühls-, Erlebnis- und Erfahrungsangebote bereit hat.

ASSITEJ AUSTRIA ist eine Vereinigung, welche die Interessen österreichischer Kinder- und Jugendtheater vertritt und die regelmäßige Arbeitstreffen abhält.

In Zeiten von Geldknappheit, da der Bund immer mehr aus der Förderung von Kindertheatern aussteigt, gibt es schwierigere Rahmenbedingungen für Kindertheater. Dennoch ist eine gewisse Aufbruchsstimmung und erste Erfolge als Echo für die Arbeit von ASSITEJ AUSTRIA festzustellen. In den Schauspielschulen und in der Theaterpädagogik genießt Kindertheater zunehmend einen höheren Stellenwert. Der Trend zu qualitativ ansprechendem Theater für Kinder und Jugendliche stimmt ebenfalls optimistisch. Und schließlich beleben neu ins Leben gerufene Festivals zusätzlich die Szene.

Kinder sind ja für Theaterschaffende das „wunderbarste Publikum“, das sehr aufmerksam zu- undinhört. Außerdem führen sie uns zur Besinnung auf die ureigensten Mittel des Theaters, das Erzählen von Geschichten, das in immer neuen Formen geschieht und immer ankommt.

Aber natürlich geht es beim Figurentheater keineswegs nur um Kindertheater.

In dieses oft so wahrhaft zauberhafte Bildertheater passt unglaublich viel Exotisches, vieles, was zunächst auf uns wie ein Experiment wirkt, weil uns die Form nicht vertraut ist, und was uns dann doch an vieles erinnert. Da finden sich Relikte aus Marionettentagen, da bieten sich Eindrücke aus aller Welt an, die wir dem kleinen Puppentheater gar nicht zugetraut hätten. Belustigung, Spannung, Unterhaltung, Anteilnahme und Besinnliches widerfährt uns. Aus der „Puppenkiste“ erscheinen märchenhafte Wirklichkeiten und lösen sich wieder auf in Schall und Rauch. Material verwandelt sich, und die scheinbar tote Materie erzählt von Abhängigkeiten zwischen Mensch und Ding und vom Kampf gegen die Grenzen ihrer Möglichkeiten.

Dieses Theater fasziniert immer neu, weil es uns von Wundern erzählt: Das Genre steht bereit, uns immer neu zu erquicken, zu inspirieren, zu instruieren und zu reformieren, wenn wir es nur ließen! Das Figuren- und Objekttheater kann Quelle der Lebenskraft und Lebensfreude schlechthin sein, und es kann uns vieles lehren. Wir brauchen es und sollten damit beginnen, es in unser Leben selbstverständlich mehr und mehr zu integrieren.

5.2 Plädoyer für ein Figurentheaterhaus in Wien

Der Gedanke drängt sich mir förmlich auf und erscheint mir nahe liegend: Wien sollte endlich ein Figurentheaterhaus führen. Wir brauchen es dringend! Diese Art der Auseinandersetzung mit dem Leben spricht die Menschen unmittelbar und zeitgemäß an und vermittelt mitunter sogar echte Lebenshilfe. Zudem würde dadurch das Image des Figurentheaters hierzulande gehoben, was gesellschaftlich und sozial gesehen von nicht unbeträchtlicher Relevanz wäre. Damit würde darüber hinaus einem ohnedies unaufhaltsamen Trend endlich entsprochen.

Voraussetzung für ein florierendes Figurentheaterhaus in Österreich mit entsprechendem Stellenwert wäre natürlich, eine Stätte zur fundierten Ausbildung auf hohem Niveau zu etablieren, um viele junge Menschen anzuziehen, die für das Genre Interesse hegen.

Erfolg versprechend könnte aus diesem Blickwinkel auch eine Zusammenarbeit verschiedener Hochschulen sein, wie etwa die der Bildenden, der Darstellenden und der Angewandten Kunst ebenso wie des Instituts für Theater- und Medienwissenschaft.

Ich will die Notwendigkeit der Einrichtung eines Figurentheaterhauses in Wien mit dem vorliegenden Kapitel unterstreichen.

Das Figuren- und Puppentheater hat in Westeuropa derzeit keine Lobby, in der Fachpresse wird gewöhnlich nicht viel darüber berichtet, und die Ausbildungssituation ist in Österreich immer noch eher triste bis so gut wie gar nicht vorhanden.

Erwiesen ist aber, dass Figurentheater-Festivals äußerst gut besucht werden und dass es zu Recht eine immer größere Anhängerschaft dafür gibt. Daraus folgt, dass sicher längst das Publikum für ein Wiener Figurentheaterhaus existiert.

Zudem braucht unser Alltag mehr Zauber und die Menschen brauchen immer wieder eine neue Sicht des Gewohnten. Kurz: Die Zeit ist reif für einen nächsten Schritt in die richtige Richtung: die Aufwertung des Figuren- und Objekttheaters.

Wir haben mit Christoph Bochdansky in Österreich einen wunderbaren Protagonisten des Genres, der mitsamt einigen seiner Werke Gegenstand der Betrachtung in dieser Arbeit ist. Und er ist nicht der einzige Künstler, der mit Freude im Wiener Figurentheaterhaus auftreten würde: Das Genre hat bereits viele hervorragende Künstler im In- und Ausland

hervorgebracht. Der gedankliche Schritt von hier aus zu der tatsächlichen Notwendigkeit für ein Figurentheaterhaus in Wien liegt auf der Hand.

Ich plädiere für eine Kultur der „fröhlichen Aufmerksamkeit“ im Alltag: „Kleinigkeiten“ können durch das Figurentheater an Tiefgang gewinnen, die „Welt im Koffer“ bringt für uns „Leben ins Leben“, und zwar auf unterschiedlichstem Niveau und für jede Geldbörse. Dass die Wiener „verrückt nach Puppentheater“ werden, wie es anderswo längst der Fall ist, ist auch durchaus zu erwarten. Dass es viel potentiell Publikum gibt, ist angesichts diverser Erfahrungsberichte von Festivals sowie anderer einschlägiger Events erwiesen.

Angesichts der zahllosen „Negativ-Schlagzeilen“ in den Medien und der sinkenden Stimmung hierzulande angesichts täglicher Hiobs-Botschaften in den Nachrichten ist nicht daran zu zweifeln, dass uns „mehr Zauber“ gut täte, der immer auch eine neue Sicht des Gewohnten bringen kann und – was wir dringend brauchen – vor allem eine andere Haltung als Antwort auf die Fragen des Lebens an uns. Dazu kann das Figurentheater gewiss außerordentlich ermutigen und einen wesentlichen Beitrag im Rahmen der Kunsterziehung leisten; wir sollten es im eigenen Interesse stärken, indem wir ihm in Wien eine Heimstatt geben.

In diesem Zusammenhang ist das mehrfach ausgezeichnete *LILARUM* im 3. Wiener Gemeindebezirk zu erwähnen. Es ist ein Haus für Puppen-, Figuren-, Objekt- und Materialtheater, das Stücke sowohl für Kinder als auch für Erwachsene im Spielplan hat und mit großem Erfolg aufführt.

Traude Kossatz ist Gründerin und künstlerische Leiterin des *LILARUM* seit 30 Jahren, und Sohn Paul schickt sich an, in ihre Fußstapfen zu treten. Das Theater ist Mitglied folgender Organisationen: ASSITEJ Austria, Union Internationale de la Marionnette, Österreichischer PUPPENCLUB, IG Freie Theaterarbeit (IGFT).

Als größte ständig bespielte Puppen- und Figurentheaterbühne Österreichs sowie auch als Repertoiretheater samt fixem Mitarbeiterstab bietet das *LILARUM* vieles, wozu andernorts erst Voraussetzungen geschaffen werden müssten, um ein Figurentheaterhaus zu unterhalten. Durch Eigenproduktionen, Kooperationen und Gastspiele sind Erfahrung und Offenheit für Neues ebenso vorhanden wie der bewusst getragene Bildungsauftrag durch die ständige Zusammenarbeit mit Schulen. Es wird regelmäßig ein theaterpädagogisches Programm mit

Werkstattgesprächen und workshops angeboten. Zudem gibt es im *LILARUM* seit 2004 pro Saison vier Aufführungen, die in österreichische Gebärdensprache übersetzt werden.

Und Traude Kossatz erwähnt auch ihr Nachwuchsförderungsprojekt:

„Wir haben außerdem ein Festival ins Leben gerufen, das „Dreizurdritten“. Da geben wir jungen FigurentheaterspielerInnen die Möglichkeit zum Spielen. Schon viele sind bei uns zum ersten Mal aufgetreten...Zu dem Festival kommen von der Gemeinde und vom Bund auch Leute, die sich das anschauen. Fast immer gibt es gleich fundiertes Feedback; zuweilen gibt es Geld für die jungen Leute, – und hin und wieder auch prompt ein neues Engagement.“¹⁷⁷

Es könnte durchaus bald – natürlich mit entsprechender Förderung – an der Stelle des *LILARUM* das erste Wiener Figurentheaterhaus entstehen. Entsprechende Strukturen sind ja schon vorhanden. Im *LILARUM* gibt es bereits kompetente Persönlichkeiten, die einen Teil der Verantwortung sicher schnell übernehmen könnten, zumal hier sicher jetzt schon teilweise die Funktionen einer solchen Institution wahrgenommen werden. Diese Fachkräfte mit ihrem Insiderwissen könnten zweifelsohne den Entstehungsprozess des Figurentheaterhauses professionell begleiten und effizient unterstützen. Das wäre ein großer Gewinn für Wien.

Eine Ausbildungsstätte zu schaffen wäre natürlich ein erster Schritt; und mit dem Haus hätten in Ausbildung begriffene oder junge ausgebildete FigurentheaterspielerInnen dann auch schnell eine Bühne zur Verfügung, an der sie sich beweisen und erste Erfolge mit ihrem zu erobernden Publikum feiern könnten.

Das „herrliche Narrentalent, an den Menschen zu glauben“, das dieses Genre so sehr fördert, darf uns keinesfalls abhanden kommen! Unsere Großmut und Mitmenschlichkeit brauchen wir gerade in schwierigen Zeiten (wie sie vielleicht sogar im Begriffe sind, auf uns zuzukommen). Wie Felix Mitterer mit seinem Stück ‚*Kein Platz für Idioten*‘ dafür plädiert, dass wir jedem Menschen Wert und Würde zugestehen, so plädiert das Figurentheater auch unentwegt dafür, genau diesen Wert und diese Würde nicht nur nicht anzuzweifeln oder gar anzutasten, sondern auch dafür, den selbstverständlichen Respekt vor allem, was ist, sogar auf Dinge auszuweiten.

Soweit ich Christoph Bochdansky verstanden habe, geht es nämlich im Grunde darum, dass wir durch den „Zauber der Figuren“ zu einer für uns neuen, achtsameren Lebenshaltung finden, die uns im ethischen Miteinander nützt. Tendenzen dieser Art werden uns in Zeiten des Umbruchs unterstützen, weil sie unseren Umgangston ebenso wie unsere Lebensqualität verfeinern.

¹⁷⁷ Interview geführt mit Traude Kossatz am 5. Oktober 2010.

In jährlichen nationalen und internationalen Figurentheater-Festivals, die ein bis zwei Wochen lang dauern, zeigen Bühnen aus ganz Europa und auch aus Übersee in vielen Vorstellungen, welche ein breites Spektrum an Möglichkeiten das Figurentheater anbietet.

All die Figuren, die an Schnüren hängen, von Hand geführt werden und auf Leinwänden oder mit Körpern in Bewegung geraten, zeigen sich in gleichberechtigtem Umgang mit „ihren“ Menschen. Es scheint manchmal als würden die Grenzen aufgehoben zwischen Künstlichem und Echtem.

Figuren dürfen tun, was Menschen nicht dürfen. Die „Sprache“ des Figurentheaters ist international. Zudem ist das Genre ein Sammelsurium verschiedenster Theaterformen und ein offener Spielplatz für alle, die ihre Versuche mit dem Figurentheater machen wollen. – Es ist kein Wunder, dass die große Fan-Gemeinde wächst wie kein Festival des „normalen“ Theaters das zu verzeichnen hat.

Ein Figurentheater-Festival ist ein Fest der Überraschungen für Menschen und Figuren mit viel Fantasie. Die FigurenspielerInnen füllen alltägliche Objekte mit faszinierendem Bühnenleben, und es scheint immer wieder als gäbe es dabei doch die größtmögliche Einheit zwischen KünstlerInnen und Werk.

Zudem hat sich in den letzten Jahren auch in Österreich eine lebendige Szene etabliert, die international Aufmerksamkeit erregt. Diese lebendige Szene braucht nur noch ihre Heimstatt in Wien, das Figurentheaterhaus.

Es stellt sich nicht einmal die Frage, ob wir uns überhaupt noch leisten können, auf die große Bereicherung zu verzichten, die ein Figurentheaterhaus für unsere Gesellschaft mit sich brächte: An dessen großem gesamtgesellschaftlichem Nutzen kann heute kein Zweifel mehr bestehen.

Als ein Vorbild und Beispiel kann auch der deutsche „Kulturbahnhof“ in Hamm /Westfalen dienen, der als Theaterhaus für Kinder im September 2004 eröffnet wurde, wie Anke Meyer in einer Theaterzeitschrift berichtet.¹⁷⁸ Die dort ausgerichteten Kinder- und Jugendfestivals erfreuen sich regen Zuspruchs und werden ihre positiven Früchte gewiss bald zeigen.

¹⁷⁸ Meyer, „Großer Bahnhof für kleine Zuschauer. ‚Kulturbahnhof‘ in Hamm: ein neues Theaterhaus für Kinder und ein fast neues Festival“, in: double Nr. 04, Heft 1/2005, S. 19f.

Es gibt nahezu so viele Puppen- oder Figurentheaterideen wie es Puppen- oder FigurenspielerInnen gibt. Mit dieser Vielfalt, deren Reichtum wir hierzulande offenbar noch lange nicht erkannt und verstanden haben, können wir in Wien auf neue Art unseren Problemen beikommen, mit Hilfe dieses wundervoll vielschichtigen „Werkzeugs“ klarer sehen lernen und eben: zunehmend lebendig, kritisch und autark werden. Christoph Bochdansky – und viele andere österreichische FigurentheaterspielerInnen – stünden uns dabei sicher gern zur Seite.

In Zeiten des Spargebotes gäbe es eine in mehrfacher Hinsicht wunderbare Alternative – oder zumindest eine feine Ergänzung – für so manches teure Haus (ohne tatsächlich das Figurentheaterhaus mit einer unserer großen Bühnen vergleichen zu wollen).

Ich erinnere in diesem Zusammenhang an die DDR-Kunsthochschulen (die auch im Ostblock – und sicherlich mit vergleichsweise sparsamsten Budgets – „blühten“!), wo die hohe Kunst des Figurenspiels mit viel Erfolg gepflogen wurde und noch gepflogen wird. Abgesehen von den „erziehungspolitischen“ Absichten des Ostblocks von einst ist klar zu erkennen, dass es sich mit dem Figurentheater um ein Instrument der Selbsterziehung handelt, das in jeder Hinsicht – ob als ProduzentIn oder als RezipientIn – dem Menschen und seiner Entwicklung dient und daher überall seine positive Wirkung entfalten kann. Wir sollten diese Sparte der Kunst ernst nehmen und ihr den Rang geben, den sie verdient.

Ein Beweis für das Florieren des Genres ist das *FITZ! (Zentrum für Figurentheater)* in Stuttgart: Man verzeichnete beim letzten Festival 20.000 Besuchende – mit steigender Tendenz. IntendantInnen und ChefdramaturgInnen interessiert besonders die Arbeit der freischaffenden Figurentheatergruppen, weil grade dort immer wieder neue Formen entwickelt werden, die dann natürlich auch vom Theater bewegliche Strukturen fordern. Und das dient dem Fortschritt aller Beteiligten und ist ein wichtiger kultureller Beitrag, der anerkannt sein will.

Es kann heute – nach all dem bisher Gesagten – kein Zweifel mehr daran bestehen, dass ein Figurentheaterhaus auch in Wien notwendig ist und dass es durchaus lebensfähig wäre.

5.3 Gedanken zur Finanzierbarkeit des Figurentheaters

Es erhebt sich hier wieder die Frage, die schon Susita Fink in ihrer Arbeit anklingen ließ: Inwiefern ist Figurentheater leichter zu bewerkstelligen als „großes“ Theater? Ich behaupte, dass es das sein muss, und zwar im Sinne einer Kosten-Nutzen-Rechnung.

Angesichts diverser notwendiger Sparprogramme der Regierung dürfen wir aber vor allem die Gefahr nicht unterschätzen, die das Sparen an der Kunst birgt: Es setzt eine Abwärtsspirale in Gang, die schwer rückgängig zu machen ist. Eine solche Situation können wir uns nicht wünschen. Wir müssen im Gegenteil konstruktive Ideen entwickeln, wie dem Figurentheater „auf die Sprünge“ zu helfen wäre. Ein wesentlicher Schritt wäre das bedingungslose Bekenntnis zu Theorie und Praxis des Figurentheaters in Österreich, d.h. zu erstklassiger Hochschule zwecks Ausbildung sowie zu einem entsprechenden Theaterhaus.

Als erste Idee zur leichteren „Kundenbindung“ wäre gut, wenn mensch hierzulande ein Figurentheater-Abonnement lösen könnte, das, wiewohl kostengünstiger als etwa ein derzeit zu erwerbendes Abonnement für das Theater der Jugend, durchaus wertvollste Lern-Impulse aller Art auf verschiedenen Ebenen liefern würde. (Zugleich gäbe eine solche Einrichtung den Kunstschaffenden Sicherheit, die ja auch und grade für dieses Genre notwendig ist.)

Zu bedenken ist auch: Wenn ein relativ kleines Ensemble (oder – was oft vorkommt – ein Einmanntheater in Eigenregie) die Figuren selbst herstellt und alles Notwendige selbst beibringt, könnte das natürlich vergleichsweise kostengünstig sein, ohne dass es das Prädikat „billig“ verdiente. Und ohne dass wir hier mit Selbstausbeutung spekulieren, ist gewiss auch bei angemessener Gage möglich, dass ein absolut gelungener und gewinnbringender Abend um einen Bruchteil der Kosten eines „normalen“ Theaterabends zu realisieren ist. Dass dabei weder der Unterhaltungs- noch der Bildungswert auf der Strecke bleiben müssen, ist längst in der Praxis erwiesen.

Unbestritten ist aber natürlich der ästhetische Publikumsanspruch ein vielschichtiger. Eine gute Lösung wäre sicher darin zu sehen, dass es ein möglichst breites Spektrum an Theaterformen gleichberechtigt in Wien geben sollte. In dieser Hinsicht sind Wiens Kapazitäten derzeit keineswegs voll ausgeschöpft.

Das „normale“ Theater ist ein kostenintensiver Betrieb, erst recht etwa ein Opernbetrieb, und dessen Erfordernisse aufzuzählen ist müßig. Wenn grobe Schätzungen von ca. 80% Personalkosten und ca. 20% Sachkosten sprechen, liegt der große Vorteil eines deutlich weniger personalintensiven Figurentheaters jedoch auf der Hand. Auch dieser Blickwinkel ist wesentlich und daher nicht außer Acht zu lassen.

Da Kapital allenthalben knapper wird, wäre das Figurentheater m. E. die ideale Lösung, um sozusagen auf einer neuen Schiene (die ja so neu gar nicht ist!) unseren Alltag und unsere Kultur wieder zu beleben bzw. einen hohen Standard des Theaters und wesentlicher Sparten oder Teilbereiche dieses Genres zu sichern. Ein Figurentheaterhaus als Institution würde das Image der Kulturstadt Wien enorm aufwerten und zu Österreichs Ehre und großem Vorteil eine Hochblüte dieser hierorts bisher vernachlässigten Kunst des Figurentheaters bewirken können.

Aus der Sicht eines Figurentheaterspielers seien an dieser Stelle Zusammenhänge notiert, die sowohl die Budgetpolitik als auch die Kulturpolitik betreffen:

Zur Schwerpunktsetzung der österreichischen Kulturpolitik stellt Christoph Bochdansky fest, dass ein Überhang des Geldes an Institutionen geht – und zwar fix vom Budget her gebunden –, und ein sehr geringer Teil geht in freie Produktionen. Diese freien Produktionen finden aber in Österreich kaum eine Struktur vor. (Zum Beispiel haben die Holländer ein Touring-System [„Schauburgen“] und Spielorte, die offen sind für diese Touren.)

Um das Figurentheater gebührend bekannt zu machen, müsste sich der Gesetzgeber zu dessen Förderung bekennen und sich verpflichten, sowohl ein Figurentheaterhaus mit zu unterhalten als auch eine hochwertige Ausbildungsstätte ins Leben zu rufen. Es ist an der Zeit, dass interessierte Kreise sich dafür verwenden, ein vorrangiges Anliegen unserer Kulturpolitik daraus zu machen.

Dabei sind die Stücke da: Sie werden reichlich produziert, und die „Leistung“ wird auch eingefordert! Nicht zuletzt sind Subventionen ja davon abhängig, dass ein Stück ankommt und oft gespielt wird.

5.4 Betrachtungen zu Bildung und Kultur im Zusammenhang mit dem Figurentheater

Natürlich geschieht in Österreich sehr viel an Kulturförderung. Hier ist – abgesehen von Lipizzaner- und Philharmonikerreisen nach Japan – auf Österreichs vielfältige Teilnahmen an Biennalen, Triennalen oder auch Quadriennalen ebenso zu verweisen wie auf andere Beiträge zu diversen Kulturveranstaltungen weltweit. Das alles soll durchaus anerkannt sein.

Aber sicher ist, dass TheatermacherInnen für Figuren-, Objekt- und Materialtheater in Österreich derzeit noch zu wenig gefördert werden und noch zu wenig Beachtung finden.

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit Aspekten des Anspruchs von Bildung und Kunst an das Figurentheater.¹⁷⁹

Eine Definition von Bildung ist: Teilhabe der Menschen am kulturellen Leben der Gesellschaft. In Christine Gietl's Arbeit zum Spannungsfeld zwischen Bildungsauftrag und Kommerzialisierung schreibt sie, dass die Freiheit der Kunst – als Teilbereich der Meinungsfreiheit – ohne Einschränkung gewährleistet werden müsse, wodurch eine lebendige Auseinandersetzung innerhalb einer demokratischen Gesellschaft betont würde. Artikel 17aStGG (Staatsgrundgesetz) sowie Artikel 10 EMRK schützten außerdem das künstlerische Schaffen, aber auch – was in diesem Zusammenhang viel bedeutender sei – die Vermittlung von Kunst und ihre Lehre. Der Kunstbegriff bleibe dabei jedoch aufgrund fehlender juristischer Definition offen und subjektiv.¹⁸⁰

Zur Freiheit der Kunst spricht Gietl sodann von drei Tätigkeitsschwerpunkten, und zwar

1. von der Arbeit für das und mit dem Publikum sowie die Produktion von medialen Vermittlungshilfen und Informationsmitteln,
2. von der Aus- und Fortbildungstätigkeit für Lehrende, Studierende und auch für Laien sowie
3. von der notwendigen Etablierung der pädagogischen Vermittlungsarbeit mit Hilfe professioneller Öffentlichkeitsarbeit (in VHS, Kindertheater, Schule und Kindergarten).

Obwohl Gietl für ihre Arbeit die Museen im Blickpunkt hat, gilt m. E. ihre Definierung von Bildungszielen z.B. sehr wohl auch für das Figurentheater – und ist besonders interessant für unsere Zusammenhänge:

¹⁷⁹ Der Begriff ‚Figurentheater‘ steht in ds. Arbeit meist zugleich auch für Puppen-, Objekt- und Materialtheater.

¹⁸⁰ Gietl, *Öffentliche Kunstmuseen und ihre kommunikativen Maßnahmen im Spannungsfeld von Bildungsauftrag und Kommerzialisierung*, S. 30f.

- „ - Die Besucher können sich eine eigene Meinung zu bestimmten Themen bilden: Bochdanskys Figurentheaterspiel regt sicher zum Mit- und Nachdenken an.
- Das Spiel dient mitunter als Hilfsmittel, um übergeordnete Ziele erfüllen zu können: Christoph Bochdansky kann Zusammenhänge deutlich machen.
 - Die zum Thema gemachten Bereiche beschränken sich normalerweise nicht auf die Kunst, sondern umfassen auch politisch-soziale, ethische, kulturelle sowie ökologische Zusammenhänge, - was für jede gute künstlerische Arbeit m. E. Selbstverständlichkeit ist.
 - Ein anderes Konzept besteht in der Kommunikation an sich, die sich aus der Beziehung zwischen BesucherInnen, Figuren und dem Vermittler entwickelt – wie z.B. Christoph Bochdansky.
 - Es geht v.a. um die Förderung kritischer Auseinandersetzung mit vorgestellten Themen; – auch dies erreicht Bochdansky mit seinem Spiel gezielt.“¹⁸¹

Das Figuren- und Objekttheaterspiel verstärkt im Unterricht einzusetzen würde junge Menschen auch insofern unterstützen, als im Erleben der eigenen körperlichen und geistigen Entfaltung das Spielen die Selbstachtung, das Selbstvertrauen sowie die Achtung und den Respekt vor Mitmenschen erhöht. Dieser neue Lehrstoff würde zur Förderung einer korrekten ethischen Haltung beitragen und helfen können, nicht nur emotionale Grenzen zu überwinden. Er würde davor bewahren, in die Falle kultureller Vorurteile zu tappen, das Trennende vergessen lassen und das Verbindende (an-)erkennen und einüben helfen. Die immer neue Vorbereitung und Reflexion würde sinnvolle Disziplinübungen nötig machen, die wiederum auf jeden sich darin übenden Menschen (siehe Sloterdijk!) ihre sichere kathartische Rückwirkung haben und gewiss wesentliche Horizont- und Bewusstseinsweiterungen bewirken.

Eine besondere Bereicherung wäre auch das Herstellen eigener Figuren, zumal es einen ästhetischen Anspruch in diesem Bereich nicht gibt und jede Figur – ganz unabhängig von ihrem Aussehen bzw. von handwerklichem Können ihrer SchöpferIn – in jedem Fall ihre volle Gültigkeit hat. Im Gegenteil könnte die Befreiung jedweder ästhetischer vorgegebener Ansprüche (an Äußerlichkeiten) für die Kreativität der jungen Schöpfer nur förderlich sein. Neben der Reifung und dem Erwerb sozialer Kompetenzen würden junge Menschen außerdem beglückend ein wohlwollendes Publikum erfahren können, wenn sie es geschafft haben, selbst im Spiel aufzutreten. Sie könnten diese Symphonie des Zusammenspiels, die Synergien und den Triumph des Sieges über die eigenen Grenzen und Ängste auskosten.

¹⁸¹ Vgl. Gietl, *Öffentliche Kunstmuseen und ihre kommunikativen Maßnahmen im Spannungsfeld von Bildungsauftrag und Kommerzialisierung*, S. 33.

Nicht zuletzt würde unter solcherart günstigen Umständen das geistige Klima in unserem Lande positiv beeinflusst und Künstlern wie ZuschauerInnen die Chance eröffnet, einen guten und heilsamen Sinn für Humor zu entwickeln, der uns derzeit vielerorts abhanden zu kommen droht.

Je früher im Leben wir der Kunst begegnen, umso eher nehmen wir ihre Impulse auf. Daraus erhellt, wie notwendig es wäre, dass Kindern der Geschmack am eigenen Tun im Figurentheaterspiel nahe gebracht würde. Dies aber eben nicht als Kasperltheater im herkömmlichen Sinn, wo für die Kreativität der Kinder kaum Raum bleibt. In dem Maße, in dem ein Kind die zahlreichen Möglichkeiten des Figurenspiels zu sehen und ernst zu nehmen oder auch nur zu erahnen imstande ist, erwacht nicht nur bald sein Interesse daran, sondern es entwickelt auch schnell selbst Variationen nach eigener Façon, gemäß den ihm persönlich innewohnenden charakterlichen Anlagen, Eignungen und Neigungen.

Neben vielfältigen Möglichkeiten der Selbsterfahrung, der Entfaltung von Fähigkeiten und der Auseinandersetzung mit anderen Menschen ebenso wie mit Themen der Aufführungen lernen die SpielerInnen auch, wie eine Aufführung entsteht, d.h.: sie lernen den Weg der Produktion kennen mit allem, was dazugehört an Planung, Flexibilität, Umsicht und Verantwortung etc. Auch dieses Lernen ist unter allen Umständen wertvolle Bereicherung.

In diesen Zusammenhang macht eine Beobachtung von Traude Kossatz betroffen:

„Es ist übrigens bemerkenswert, dass unsere kleinsten BesucherInnen immer jünger werden. Sechsjährige spielen oft schon lieber mit dem Computer als ins Theater zu kommen.“¹⁸²

Durch eine solche „Entwicklung am PC“ versäumen oder verlieren Kinder mitunter aber sowohl den Kontakt zu sich selbst als auch den Kontakt zu anderen Menschen – und womöglich, auf längere Sicht gesehen, auch den Kontakt zum Leben überhaupt, wie Experten längst erkannt haben. Schon um solchen Gefahren entgegen zu wirken, ist das Forcieren des Figurentheaterspiels für alle Altersstufen dringend zu empfehlen.

Starke Stücke, spannende Plots und reife, gut durchdachte Leistungen müssen wir der Jugend bieten, um sie vom Bildschirm weg und „hin zu sich selbst zu verlocken“. Zudem sind sowohl Aufführungen, die die Jungen rezeptiv als Zuschauende erleben als auch solche, die sie selbst sich ausdenken, erarbeiten und spielen, in dieser Hinsicht zielführend und zukunftssträftig.

¹⁸² Interview geführt mit Traude Kossatz am 5. Oktober 2010.

In einer Zeit, wo viele junge Menschen ohne Sinn und Inhalt, arm an Ideen und Visionen, aber als Opfer ihrer Schwächen und Irrwege mit schlechten Gewohnheiten dahinleben, könnte das Figurentheaterspiel sie dazu bringen, eine ihnen entsprechende Qualität aus sich heraus zu produzieren.

Unter dem Zukunftsaspekt betrachtet ist auch bemerkenswert, dass speziell in Österreichs Schulen Kinder allzu oft rein nach ihren Schwächen selektiert und nicht nach ihren Stärken bestmöglich gefördert werden. Das ist sowohl ein subjektiver als auch ein gesellschaftlicher Verlust; denn unter diesen Bedingungen vergeht schnell die Lust am Lernen, und daraus folgen nur durchschnittliche Resultate und brach liegende Begabungen.

Deshalb plädiere ich sehr für die Einrichtung des verpflichtenden Figurenspiels an allen Schulen, womöglich auch als variantenreiches Transportmittel zur Aufbereitung verschiedenster Lerninhalte, und zwar im Grunde für alle Altersstufen – sowie für ein qualitativ hochwertiges Ausbildungssystem für diejenigen, die das Figurentheaterspiel weiter betreiben wollen.

Wenn zudem in der Öffentlichkeit das Figurentheaterspiel gefördert wird und selbstverständlicher Bestandteil unserer Kulturlandschaft geworden sein wird, wird das zusätzliche Anerkennung und Integration bedeuten. Als lebendiger Diskussionsgegenstand in Wechselwirkung mit dem alltäglichen Leben wird ein neuer Wind in den Köpfen und Herzen der Menschen nicht ausbleiben.

In jedem Fall tun wir gut daran, das „Zukunftsideal übender Mensch“ in der richtigen Weise und mit allen uns zur Verfügung stehenden Mitteln zu unterstützen, wo immer sich Türen in diese Richtung öffnen lassen. Ein hervorragend unterstützendes Mittel ist hierin das Figurentheater, welches von Kindern und Jugendlichen ebenso wie auch von Erwachsenen mit großem Gewinn miterlebt und selbst gespielt werden kann. Auf welche Weise wir mit uns selbst und mit der Puppe zu arbeiten haben, um sie „zum Leben zu erwecken“, wie wir fähig werden, kurze dramatische Studien zu schaffen und zu durchdenken, um sie ins Spiel zu bringen, das bewirkt unbedingt persönliche Bereicherung und ist ein wichtiger Beitrag zur Erhöhung sowohl der individuellen als in der Folge auch der kollektiven Kompetenz so wie generell der Lebensqualität.

Wir wissen genug über Erfahrungen, bei denen sich die künstlerisch-pädagogische Arbeit politisch-sozialen und ökonomischen Zusammenhängen gegenüberstellt, die kein oder kaum ein Ausweichen in Nischen und geschützte Zonen zulassen. Der Impetus liegt darin, Leben und Kunst zusammen zu bringen, um Modelle des Überlebens zu entwickeln.

Auch diese Art des Figurentheaters ist eine Bereicherung unserer Theaterlandschaft und ein wesentlicher Kulturbeitrag, der nach Form und Inhalt vielmehr Beachtung verdient. Ich meine, dass dem Puppen-, Figuren-, Objekt- und Materialtheaterspiel eine große Kraft innewohnt, die wir nicht nutzen, wenn wir sie nicht in allen Lebenslagen gebrauchen. Und unzählige Beispiele zeigen, dass auch ganz ohne bzw. mit relativ wenig finanziellem Aufwand in viele Richtungen effizient gespielt werden kann.

Außerdem wissen wir von theaterpädagogischen Projekten in sozialer und psychosozialer Praxis hierzulande und weltweit, von der Arbeit mit traumatisierten Menschen (Beispiel „*Polzi & Kasimir*“: Teddys werden traumatisierten Kindern gegeben, denen man Informationen entlocken will; und wenn sie zu erzählen beginnen, hört ein Polizist mit.), in Armut und in widrigstem Milieu, in Krisengebieten (wo etwa Kinder noch nie Frieden erlebt haben), wie das Figurentheater helfen kann. Aber auch bei der Arbeit mit Behinderten bietet das Figurentheater unzählige helfende und heilende Anwendungsmöglichkeiten, und selbst in schwierigsten Verhältnissen vermittelt es Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen ethische Grundsätze und Kommunikationsstile sowie auch Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen. Das alles ist möglich, ohne besonderen Aufwand zu erfordern. Ein Blatt, ein Stein, ein Stück Holz, ein Socken: Das können lebenswichtige Symbole sein, die in ihrer Handhabung im Spiel ungeahnte Befreiung bewirken.

In der Zeitschrift „double“ schreibt Gert Engel über Erfahrungen anlässlich der Europäischen Biennale in Val d’Oise zur Theaterkunst für die frühe Kindheit über die Tatsache, dass „die Entdeckung der ganz kleinen Kinder als Partner für die künstlerische Aneignung der Welt [...] in Frankreich ihren Anfang genommen“ habe. Der Bericht handelt von Theaterarbeit mit spezifischem sozialem Hintergrund: Der Bürgermeister von Villiers-le-Bel, einer Stadt mit 25.000 Einwohnern, wovon 40% unter 25 Jahre alt sind, erzählt von vielen Arbeitslosen, vielen Nationen und Rassen in seiner Stadt. Das Zusammenleben berge permanentes Konfliktpotential, und aus Notwendigkeit, Räume für Begegnungen, soziale Phantasie und

Imagination zu schaffen, habe man mittels des Figurentheaters kreative Auswege gefunden. In den umliegenden Städten sei es zudem nicht anders.¹⁸³

Eine Antwort sei es seit je, passende kulturelle Angebote zu machen: Die künstlerische Verantwortung für Theaterprojekte liege in den Händen der einzelnen TheatermacherInnen; in den Verantwortungsbereich der Politiker gehöre es jedoch, das Theater für ganz Kleine als gesellschaftlich notwendig anzuerkennen und zu fördern.¹⁸⁴

Und Gert Engel schließt mit der Frage:

„Ob man Politikern hierzulande am Beispiel Frankreichs klarmachen kann, dass auch kleine Kinder Theaterkunst brauchen?“¹⁸⁵

Zahlreiche Studien belegen längst, dass wir bei den Kindern anfangen müssen, wann immer wir etwas in unserer Gesellschaft verändern wollen. Dass sich vieles ändern muss, liegt inzwischen auch deutlich auf der Hand. Worauf also – und warum – warten wir so beharrlich mit unserem ehrlichen und starken Engagement in Richtung Zukunft?

In einem anderen Heft der Reihe „double“ äußert Gert Engel zum Thema Pädagogik und Ausbildung Kritik daran, dass – entsprechend der Marginalität des Puppen- und Figurentheaters – die Frage nach Vermittlung und Ausdrucksmöglichkeiten der Puppenspieler erst spät (und vielerorts noch unvollkommen) die nötige und entsprechende institutionelle Antwort gefunden habe. Ebenso wird die Zusammenarbeit der Schulen aller Schulstufen mit dem Figurentheater sowie ‚Theater‘ als festes Lehr- und Lernfach an allen Schulen gefordert. – Was in Frankreich allmählich üblich sei, sei vorerst in Deutschland – und offensichtlich auch in Österreich – mühsam durchzusetzen und demgemäß selten anzutreffen.¹⁸⁶

In ihrer Rezension zu Silvia Brendenals Arbeitsbuch *Animation fremder Körper* schreibt Ulrike Haß einen starken und passenden Schlussappell, den ich an diese Stelle setzen will:

„In der Spur der Dinge entfaltet [dieses] Theater derzeit einen immensen Reichtum an Fragen und Formen. Das Arbeitsbuch dokumentiert ihr Spektrum und hinterlässt den Wunsch: Mehr davon, so häufig wie möglich und auf so hohem Niveau wie möglich. Dann heißt es aber auch verstärkt: **Theaterwissenschaft, Medienwissenschaft bitte kommen!**“¹⁸⁷

¹⁸³ Vgl. Engel, „Erste Begegnungen“ in: double Nr. 08, Heft 2/2006, S. 28 f.

¹⁸⁴ Vgl. Ebda., S. 29f.

¹⁸⁵ Ebda.

¹⁸⁶ Vgl. Engel, „Pédagogie et Formation“ in : double Nr. 05, Heft 2/2005, S. 36.

¹⁸⁷ Haß, „Die Spur der Dinge“ in: DaT 41, Heft 4/2000, S. 33f.

6 Kritische Reflexion des Forschungsprozesses

Innerhalb des letzten Jahres habe ich zwar einige Vorstellungen von Christoph Bochdansky besucht, habe aber nur andere als die in dieser Arbeit analysierten Stücke im Theater gesehen. In dem hier relevanten Zeitraum sind diese beiden Stücke in Wien nicht aufgeführt worden. Ich habe aber meine Auswahl der gegenständlichen sehr unterschiedlichen Aufführungen am Beginn dieser Arbeit begründet.

Der Vorteil im Hinblick auf diese Arbeit war natürlich, dass ich die DVDs wiederholt anschauen konnte.

Ich habe mit diesem Vorhaben kein umfassendes Bild von Christoph Bochdansky gezeichnet, weil ich mich nur zweien seiner Aufführungen gewidmet habe. Dies finde ich bedauerlich, weil Christoph Bochdansky sehr wohl auch Anderes und auch in andern Sparten Bemerkenswertes geleistet hat und weiterhin leistet. Im Rahmen dieser Diplomarbeit war jedoch eine Einschränkung angeraten.

Auch fehlt hier jeder Vergleich mit anderen Figurentheatern, der sicherlich viele interessante und konstruktive Blickwinkel erbrächte. Schließlich mag auch die Auswahl der beiden Stücke je nach Sichtweise evtl. anfechtbar sein; sie sind aber m. E. sehr verschieden voneinander und dennoch – schon wegen ihrer Thematik – beide typisch für Christoph Bochdansky. Mit Sicherheit habe ich Wichtiges weggelassen. Soweit das bewusst geschehen ist, schien es mir im Rahmen dieser Arbeit unvermeidlich.

Was den Einsatz von Musik und Tanz betrifft, sind diese Sparten in den beiden von mir hier zur Analyse ausgewählten Arbeiten nur teilweise repräsentiert.

Ich habe Autoren oder Arbeiten zur Unterstützung meiner Argumentation herangezogen, deren Inhalte mit meiner eigenen Einstellung zum Thema korrespondieren bzw., die eine weitere mögliche Zugangsweise zum Thema anbieten und beschreiben.

Diese Arbeit erhebt aber keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit.

7 Resümee: Zusammenfassung und Ausblick

Für die Notwendigkeit der Einrichtung eines Figurentheaters in Wien bzw. in Österreich – ebenso wie für eine qualitativ hoch stehende Ausbildung für FigurentheaterspielerInnen – ist Christoph Bochdanskys Arbeit ein weiterer Beleg.

Nach Vorstellung der Person Christoph Bochdansky habe ich mit der Schilderung einiger seiner Werke einen Eindruck von einem Teil seines Schaffens im Überblick vermittelt. Es wurde verschiedentlich gezeigt, wie unbeirrbar Bochdansky seinen Visionen folgt, wie unkonventionell er dabei vorgehen kann und wie variantenreich er spielt. Einen Einblick in Themenvielfalt und Bandbreite seiner Arbeiten geben auch die kurzen Informationen zu einigen seiner Stücke für Kinder oder auch solchen für Erwachsene.

Christoph Bochdansky regt zum kritischen Denken und zum kreativen Träumen an, ermutigt mit großer Ausdruckskraft – gegen jede Art der Erstarrung – zum Lebendigsein und zum eigenen Sinn, zum Glauben an sich selbst, zu Toleranz, zum Lächeln und zu bewusstem „Dranbleiben“, Solcherart geht es ihm um erweitertes Menschsein, und damit plädiert er für und trägt er bei zu mehr Lebensqualität, die er auch vorlebt.

Darüber hinaus wurde gezeigt, wie facettenreich das Figuren-, Puppen-, Material- und Objekttheater gespielt werden kann und dass es darüber hinaus auch heute schon in pädagogischer und therapeutischer Arbeit zu erfolgreicher Anwendung kommt.

Eine solche konstruktive Art der Unterhaltung könnte an und für sich Kinder wie Erwachsene näher zu sich selbst heranzuführen, um Förderliches zu suchen und zu genießen und nicht nur wie allein gelassene Kinder ungerichteten „Spaß“ haben zu wollen, der sie letztlich verarmt zurücklässt.

Wir würden alle den Gewinn an besonderer Energie schnell erkennen und verstehen, dass wir durch die Suche nach uns selbst im eigenen aktiven und kreativen Ausdruck zugleich mit neuem Bewusstsein auch immer neue Fähigkeiten entdecken und entwickeln und ebenso künstlerische Verdienste erwerben können.

Es gibt nahezu so viele Puppen- oder Figurentheaterideen wie es Puppen- oder FigurenspielerInnen gibt. Mit dieser Vielfalt, die schlichtweg dem Leben entspricht und deren

Reichtum wir offensichtlich hierzulande zum Teil noch immer nicht erkannt und verstanden haben, könnten wir auf neue Art unseren Problemen beikommen. Mit diesem wundervoll vielschichtigen „Werkzeug Figurentheaterspiel“ könnten wir klarer sehen lernen, was wie verbessert werden kann – und zugleich könnten wir zunehmend lebendig, kritisch und autark werden. Und ebenso könnten wir Selbstkritik und Humor entwickeln, der uns allenthalben abhanden zu kommen droht. – Christoph Bochdansky und viele seiner KollegInnen stünden uns dabei ohne Zweifel impulsgebend zur Seite.

Warum wurde das Figurentheater ein „unaufhaltsamer Trend“ genannt? Die Menschen merken, dass das Figurentheater fehlt bzw. – wie Balme sagt – eine noch zu unrecht vernachlässigte Kunstform ist, und sie definieren auch in Medien zunehmend die „Lücke“, in die es gehört.

Das Bedürfnis der Gesellschaft nach dieser Form des Theaters ist leicht zu begründen: Als „Theater aus dem Koffer“ ist es schnell aufgebaut, wo es gespielt werden soll. Es berührt Jung und Alt, und zwar mitunter auf sehr unterschiedlichen Ebenen zugleich. Diese Berührung geschieht auch unabhängig davon, ob mensch passiv oder aktiv an einer Aufführung teilnimmt. Es ist unmittelbar, und zwar durch die Dinge, die ihre eigene Sprache entfalten und uns ganz direkt – oft genug auch wortlos – ansprechen. Es ist relativ kostengünstig, selbst bei „großen“ Aufführungen, und es kann mit einfachsten Mitteln große und positive Wirkung erzielen.

Damit sind wir bei dem Gedanken der pädagogischen und der therapeutischen Anwendungsbereiche. Auch hier zeigt sich schnell der Segen des Figuren- und Objekttheaters, schon wenn es in Ansätzen gespielt wird. Es kann damit Klassisches ebenso gespielt werden wie ganz Modernes, vollständige Geschichten ebenso wie Fragmentarisches, das einzelne Aspekte hervorheben soll, und so bleibt es auch vom Bildungsgedanken her nichts schuldig. In Zeiten der Geldknappheit, auch aus Gründen der Zeitökonomie, und wegen der mancherorts zunehmenden Alltagsprobleme ist das Figuren- und Objekttheater geradezu das Mittel der Wahl, das uns als Bildungsinstrument ebenso wie als Bewältigungsstrategie in vielen Lebenslagen zur Verfügung steht.

Zukunftsweisend sind Gedanken von Konstanza Kavrakova-Lorenz und Peter Sloterdijk hier eingeflossen, weil sowohl gemeinschaftsstiftende Synergien als auch starke positive

Lebenshaltungen und Impulse vom Figurentheater ausgehen können, wie ich anhand von Christoph Bochdanskys Arbeiten zeigen konnte.

Für mich persönlich ist durch die Beschäftigung mit Christoph Bochdansky und seinem Wirken immer wieder stark der Eindruck entstanden, das Figurenspiel würde mich erweitern, mich ein Stück weit für Neues öffnen und mir auch helfen, Vorurteile zu beseitigen. Es ist im Zusehen und Miterleben seiner Stücke für mich oft so, als träfe eine andere Realität auf meine, und indem ich das zulasse, ereignen sich Korrekturen, Erneuerungen und Impulse in meiner Denk- und Vorstellungswelt, die mich etwas lehren über Energie und Kraft. Zugleich meine ich, zu Recht annehmen zu können, dass Christoph Bochdansky keineswegs ausschließlich mir die Chance zu einer persönlichen Horizonterweiterung bietet.

Meiner Wahrnehmung entsprechend habe ich dargetan, in welcher Weise Christoph Bochdansky lebendig und reflektiert das Leben indirekt kommentiert, wie er seiner Haltung gemäß auf Aktuelles reagiert und wie er sein Publikum – gleichsam mit einem ermutigenden Lächeln – anregt, selbst Stellung zu beziehen und eigene Fantasien zu entfalten.

Das Figuren-, Puppen-, Objekt- und Materialtheater ist eine Bereicherung jeder Theaterlandschaft und ein wesentlicher Kulturbeitrag, der nach Form und Inhalt viel mehr Beachtung verdient. Ich gebe zuversichtlich der Hoffnung Ausdruck, dass es in Wien sehr bald ein Figurentheaterhaus geben wird, in welchem – neben Spielern aus aller Welt – auch Christoph Bochdansky den Menschen seine „enthierarchisierte“ Kunst zeigen und regelmäßig seine „schweigende Stimme“ erheben wird. Mit ihm hätten wir an einer (bald zu gründenden) Hochschule für Figuren- und Objekttheater sogar schon eine hervorragende Lehrkraft im Land.

Ich denke, dass hier auch mit meiner Arbeit ein kleiner Teil unserer gegenüber dem Figurentheater noch „offenen Rechnung“ abgetragen wurde und bin überzeugt, dass das Figurentheater hierzulande seine große Zeit noch vor sich hat. In diesem Sinne hoffe ich, dass viele Forschende sich weiter mit dem Sujet befassen und somit dazu beitragen mögen, um dem Figurentheater in Kürze seinen verdienten Stellenwert in unserer Theaterlandschaft einzuräumen.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Anon**, „Austrian puppeteer to share fantasies“, *China Post*, 14. 07. 1990, S. 1.
- Anon**, „Community Living and the elementary school“ In: Anon, *The nat. elementary Principal*, Vol. 25, No. 1 = Yearbook 24. Washington: Nat. Educ. Assoc., 1945.
- Asmuth, Bernhard**, *Einführung in die Dramenanalyse*, Stuttgart, Weimar: Sammlung Metzler, 7. Aufl. 2009
- Balme, Christopher**, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt, 3. Aufl. 2003.
- Blum, Lambert**, „Jacques Templerand und Gyula Molnár in ihrer Inszenierung ‚Blanche Neige‘. Körper Objekt – Objekt und Theater“ in: DaT, Heft 26 – 1/1997, S. 10 – S. 12.
- Bochdansky, Christoph / Florian Feisel**, „Eine E-Mail-Korrespondenz“ in: double 08, Heft 2/2006. S. 4f.
- Brendenal, Silvia** (Hg.), *Animation fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater. Arbeitsbuch*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2000.
- Döring, Eberhard, Karl R. Popper**. *Die offene Gesellschaft und ihre Feinde*, UTB für Wissenschaft. Paderborn, Wien u.a.: Schöningh, 1996. S. 140.
- Engel, Gert**, „Ein Begriff und sein Sinn“ in: DaT, Heft 18 /1995. S. 25f.
- Engel, Gert**, „Pédagogie et Formation“ in : double Nr. 05, Heft 2/2005. *Suivi de la pièce ‘Les Gens légers’ de Jean Cagnard*, S. 36.
- Engel, Gert**, „Erste Begegnungen“ in: double Nr. 08, Heft 2 /2006.S. 28f.
- Fink, Susita**, *Figurentheater für Erwachsene am Beispiel von 7 Figurentheatern in Wien*. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006.
- Gaida, Karin**, *Interview mit Christoph Bochdansky vom 12. August 2010* (bei der Verfasserin einzusehen)
- Gietl, Christine**, *Öffentliche Kunstmuseen und ihre kommunikativen Maßnahmen im Spannungsfeld von Bildungsauftrag und Kommerzialisierung*. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Publizistik und Kommunikationswissenschaft 2005.
- Gross, Edgar** (Hg.), *Fontane, Theodor. Sämtliche Werke, Bd. 20: Balladen und Gedichte*. München: Nymphenburger Verl.-Handlung 1962, S. 165 – S. 167.

- Haß, Ulrike**, „Die Spur der Dinge“, Buchrezension zu *Animation fremder Körper* von Brendenal, Silvia (Hg.), in: DaT 41, Heft 4/2000, S. 33 f.
- Hertlein, Nora**, *Angst vor dem Abstieg. Thomas Ostermeier inszeniert Ibsen: Aufführungsanalysen von Nora und Hedda Gabler*. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2006.
- Hiß, Guido**, *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*, Berlin: Dietrich Reimer, 1993.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza**, „Das Puppenspiel als synergetische Kunstform“ in: Wegner, Manfred (Hg.): *Die Spiele der Puppe*. Köln: Prometh Verlag, 1989. S. 230 f.
- Kavrakova-Lorenz, Konstanza**, „Symposium – Warum Objekttheater? – Geist und Materie“ in: DaT, Heft 12/1993, S. 15 – S. 21.
- Kleindiek, Jürgen**, *Zur Methodik der Aufführungsanalyse; dargestellt an einer Aufführung von Becketts „Endspiel“ am Residenztheater München*, München 1971.
- Knoedgen, Werner**, *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Mit einem Vorwort von Albrecht Roser. Stuttgart: Urachhaus, 1990.
- Lepschy, Christoph**, „Nachruf für Peter Klaus Steinmann (1935-2004)“ in: double 04, Heft 1/2005. S. 36.
- Lepschy, Christoph**, „Mondsüchtig. „Sommernachtstraum – reorganisiert“ im FITZ! Zentrum für Figurentheater in Stuttgart. Aufführung mit Bochdansky, Vogel und Wilde“ In: double 05, Heft 2/2005. S. 27.
- Meyer, Anke**, „Théâtre Manarf“ in: Brendenal, Silvia: *Animation fremder Körper. Arbeitsbuch*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2000. S. 41f.
- Meyer, Anke**, „Großer Bahnhof für kleine Zuschauer. ‚Kulturbahnhof‘ in Hamm: ein neues Theaterhaus für Kinder und ein fast neues Festival“, in: double Nr. 04, Heft 1/2005, S. 19f.
- Michalek, Helmut**, *Das Kabinettheater. Entwicklungsgeschichte und künstlerischer Weg eines Figurentheaters für Erwachsene*. Dipl. Univ. Wien, Fakultät für Theater-, Film- und Medienwissenschaft 2009.
- Minuth, Johanna**, *Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst*. Frankfurt /M: Puppen & Masken-Verlag, 1996.
- Molnár, Gyula**, „Ein Brief an Carlos Canelas“ in: Brendenal, Silvia: *Animation fremder Körper. Arbeitsbuch*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2000. S. 38.
- Molnár, Gyula**, *Objekttheater: Aufzeichnungen, Zitate, Übungen*. Berlin: Verlag Theater der Zeit, 2011.

Reinoß, Herbert von / Wolfdietrich Rasch (Hg.), *Johann Wolfgang Goethe. Werke in zwei Bänden. Zweiter Band.* Stuttgart, Wien: Bertelsmann, Gütersloh, Kremayr & Scheriau, 1982.

Schubert, Jutta, „Toccatà. Figurentheater Wilde & Vogel“ Stuttgart. In: DaT, Heft 41 – 4/2000, S. 32f.

Schumann, Peter, „Die alte Kunst des Puppenspiels in der neuen Weltordnung“ in: Das andere Theater, Heft 12/1993, S. 4f.

Sloterdijk, Peter, *Du musst dein Leben ändern.* Frankfurt /Main: Suhrkamp, 2009.

Tartarotti, Guido / Michaela Mottinger, „Kultur Highlights 2012, Theater“ in: Kultur- & Medien-Teil des *Kurier* vom 28. 12. 2011, S. 25.

Templeraud, Jacques, „On est pareil mais différent? “ in: Brendenal, Silvia (Hg.), *Animation fremder Körper. Arbeitsbuch.* Berlin: Theater der Zeit, 2000. S. 44f.

UNIMA Zentrum Österreich (Hg.), *Puppentheater in Österreich* Wien: Unima 1987.

Vollmuth, Ralf, „Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), Komödiant und Zahnarzt. Ein Beitrag zur Medizin- und Theatergeschichte“ in: Würzburger medizinhistorische Mitteilungen. 23/2004, S. 339-345.

Wegner, Manfred (Hg.), *Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert.* Köln: Prometh Verlag KG, 1989.

Filme

Albers, Karin, *Invasion der Puppen. – Faszination für Erwachsene.* Festival-Dokumentation mit Albrecht Roser u.a.: D 1998. (3.205.912), USA-Festival der UNIMA, 1998. - entliehen aus der Videothek des Instituts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft Wien.

Bohdansky, Christoph, *Ich freue mich*, DVD 2004, private Filmaufnahme.

Bohdansky, Christoph, *Faust spielen*, DVD 2008, private Filmaufnahme.

Internetdaten

- <http://www.bochdansky.at/sitzbold.html>, Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/rheingold.html>, Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/weltbild.html>, Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/rapunzel.html>, Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://puppenspiel-portal.eu/veranstaltung/datum/2009/10/24/titel/helden-der-kleinen-aufmerksamkeit/> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/leo.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/onkelduk.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/kasperlfalsch.html> Zugriff 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/habefrau.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/kerle.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/zwielicht.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/faun.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/freue.html> Zugriff: 05. 11. 2011
- http://www.fitz-stuttgart.de/presse/pr_sommernachtstraum.htm Zugriff: 05. 11. 2011
- <http://www.bochdansky.at/faust.html> Zugriff: 05. 11. 2011

Abstract

In der vorliegenden Diplomarbeit mit dem Titel *Christoph Bochdansky: Ein Beispiel für das Figurentheater in Wien* geht es darum, das Interesse der Forschung verstärkt auf das Figurentheater und auf dessen breites Spektrum an zeitgemäßen Anwendungsbereichen in hoher Qualität zu lenken.

Dabei werden am Beispiel des Lebens und Arbeitens des modernen Figurentheaterspielers Christoph Bochdansky unterschiedliche fantasievolle Herangehens- und Umsetzungsweisen gezeigt, die dem Genre zunehmend weiter zu Ansehen verhelfen: „Kleinkunst wird groß.“

Zwei Aufführungen werden hier analysiert und veranschaulicht. Einmal die teilweise extrem verzerrte Version eines klassischen Stückes und einmal eine sehr persönliche und originelle Auseinandersetzung Bochdanskys mit Leben und Sterben des Menschen.

Christoph Bochdansky ist längst international bekannt, wohnt aber in Wien und hat hier seinen Lebensmittelpunkt. Es wird vorwiegend die Figurentheaterszene von Wien vorgestellt. Darüber hinaus enthält die vorliegende Diplomarbeit ein Plädoyer für einen österreichischen bzw. Wiener Lehrstuhl für Figuren- und Objekttheater sowie für die Einrichtung eines Figurentheaterhauses in Wien, für welches etwa mit dem Wiener „LILARUM“ - Puppen- und Figurentheater zum Teil schon Strukturen bestünden. Der Blickpunkt der Arbeit liegt also auf der Wiener Situation, und daher verweise ich im Titel auf das Figurentheater *in Wien*.

Zur Argumentation dient u.a. eine Kritik Christopher Balmes, wonach die „immer noch marginale Position“ des Figurentheaters in keiner Weise gerechtfertigt sei. Balme verweist auf die zunehmende Zahl anspruchsvoller Inszenierungen des Genres (Abschnitt 1.1).

Für wachsende künstlerische Anerkennung der Figurentheater-SpielerInnen sowie für die Notwendigkeit der Förderung des Figurentheaters spricht auch, dass der neue Schauspielchef der Salzburger Festspiele, Sven-Eric Bechtolf, für 2012 eine Nürnberger Puppentheatergruppe verpflichtet hat, die Raimund und Kafka spielen wird. Bechtolf äußerte zudem die Absicht, Puppentheater solle ein Fixpunkt seiner Ära werden (Abschnitt 5).

Aus Fachkreisen wird also – ebenso wie auch aus der Öffentlichkeit – zunehmend das Figurentheater in unsere Bildungs- und Kulturlandschaft hineinreklamiert.

Dass dieser Entwicklung Rechnung getragen werde ist das erklärte Anliegen der gegenständlichen Diplomarbeit.

Lebenslauf der Verfasserin

Karin GAIDA

- | | |
|-------------|---|
| 1944 | Geburt in Hohenau an der March /NÖ |
| 1954 – 1959 | Bundesrealgymnasium Wien 21., Franklinstraße |
| 1959 – 1961 | kfm. Ausbildung, GH I |
| 1962 – 1987 | Sekretärin (Versicherung / Rechtsanwalt) |
| 1974 | VHS-Zertifikat in Französisch |
| 1978 | 1st Certificate in English, University of Cambridge |
| 1985 – 1987 | Studium (als a.o. Hörerin der Universität Wien) der Philosophie, Psychologie, Pastoralpsychologie und Pastoraltheologie |
| 1987 – 1994 | Sozialarbeit in der Evangelischen Diakonie Wien |
| 1989 – 1993 | BAKEB-Ausbildung zur Erwachsenenbildnerin |
| 1990 – 1991 | Lehrgang Spielpädagogik (Arbeitsgemeinschaft für Gruppenberatung) |
| 1990 – 2002 | Seminarleiterin für Erw. an div. Institutionen, VHS u.a. Org. sowie
4 Jahre berufsbegleitende Supervision |
| 1992 – 1994 | Theaterspiel als Mitglied zweier Forumtheater-Gruppen |
| 1994 | Seminar <i>Politisches Theater</i> mit Augusto Boal in Wien |
| 1995 – 2003 | Sekretärin (Elektronikindustrie) |
| 2003 | Pensionierung |
| 2005 | Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien |
| 2007 – 2009 | Mitarbeit im Wissenschaftsverein CR (<i>Cultural Research Wien</i> , Doz.
Dr. Clemens K. Stepina); Assistenz und Moderation bei mehreren
Symposien |
| 2011 | Beitrag zur Würdigung von Leben und Werk des langjährigen
Bühnenbildners Peter Mühler am Tiroler Landestheater für die
Schriftenreihe des Innsbrucker Stadtarchivs (DDr. Lukas Morscher). |